Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/samladeskrifter20leve

Swed
L.6617

SAMLADE SKRIFTER

AF

OSCAR LEVERTIN

TJUGONDE DELEN

NICLAS LAFRENSEN D. Y.

173409
28/8/22.

STOCKHOLM
ALBERT BONNIERS FÖRLAG

Gustaf III.
Gouache af N. Lafrensen d. y.

NICLAS LAFRENSEN D. Y.

OCH

FÖRBINDELSERNA MELLAN SVENSK OCH FRANSK MÅLARKONST PÅ 1700-TALET

KONSTHISTORISK STUDIE

AF

OSCAR LEVERTIN

FJÄRDE UPPLAGAN

STOCKHOLM
ALBERT BONNIERS FÖRLAG

STOCKHOLM
ALB. BONNIERS BOKTRYCKERI 1920

Till minnet af

Wilhelm Ph. Levertin

Föreliggande arbete är icke blott en monografi öfver N. Lafrensen d. y. Det är en undersökning öfver hela förra århundradets under fransk påverkan uppspirande svenska måleri. Efter att flera år hafva studerat de litterära förbindelserna mellan 1700-talets Frankrike och Sverige, har jag här följt de båda ländernas konstnärliga samband under samma tid och sökt visa, hur vår första inhemska och betydande målarkonst utvecklats. Niclas Lafrensen d. y. står som den sista och mest karaktäristiska representanten för denna konst och har därför blifvit detta arbetes hufvudperson.

Den, som själf sysslat med svensk konsthistoria, vet, hur magra källorna här äro, och hur svårt det är särskildt att finna aktstycken, hvilka belysa de döda konstnärernas lif och lynnen. För denna undersökning äro alla slags tryckta och en myckenhet arkivaliska källor använda från båda länderna.

Om denna studie med någorlunda klarhet belyser sitt ämne, sker det i ej ringa mån tack vare stöd från andra. Genom franska legationen i Stockholm och den svenska i Paris har jag fått tillträde till de för uppgiften viktigaste privatsamlingarna i Paris — och i all synnerhet bör jag därför tacka f. d. envoyén i Paris F. Due. Inhemska kännare och samlare som ceremonimästaren grefve A. Horn,

baron H. Rehbinder m. fl. hafva ock välvilligt understödt arbetet liksom mina vänner grefve F. U. Wrangel och professor Karl Warburg, hvilken senare välvilligt ställt till min disposition sina excerpter från Åkerö arkiv. Än mera hjälp har författaren haft af Nationalmusei intendent och tjänstemän, utan hvilkas tryckta arbeten och muntliga råd detta verk skulle förete långt flera bristfälligheter. Dock, i den djupaste tacksamhetsskulden står jag till den, som detta försök tillägnats, min fader, Wilhelm Ph. Levertin, den mest trofaste befordraren af detta verk, liksom han mer än någon annan hos mig väckt kärlek till konst och lust att söka förstå konst, allt från den dag, då jag första gången vid hans hand gick genom Nationalmusei salar.

OSCAR LEVERTIN,

i maj 1899.

INLEDNING.

SVENSK MÅLARKONST UNDER 1700-TALETS FÖRSTA HÄLFT.

Sextonhundratalets senare del, barockens ålder, då renässansens konstnärliga flöde annorstädes redan började försina, är det svenska måleriets egentliga gryningstid. Drottning Kristinas lilla höfviska renässans hade lyst och försvunnit med henne själf, och de manliga, färgdunkla bilderna från David Becks svenska vistelsetid (1647—1651) hade lika litet i Sverige spridt en reflex af den Van Dyckska skolans fulländning, som de förfinade, kyligt distinguerade dukarna från Sébastien Bourdons Stockholmsår (okt. 1652—okt. 1653) meddelat någon verksam lärdom om den franska porträttkonstens förnäma själstolkning. Ett handtverksmässigt konterfejmåleri af tysk stelhet, liflöst och minutiöst på en gång, sådant som den trohjärtade målaråldermannen Jacob Elbfas († 1664) företrädde, torde hafva varit, hvad den bildade opinionen i medelsnitt fordrade af färg och pensel.

Först med Karl X Gustaf och framför allt hans drottning Hedvig Eleonora, hvilken under sitt

långa lif in i dess bekymmerfyllda skymning ständigt visade ett lika praktiskt som kärleksfullt intresse för alla arter af målarkonst från slottsdekorationens jätteuppgifter ned till miniatyristens konstnärslek i smått, grundades i vårt land en verklig artistisk tradition. Och hennes son, den eljes sparsamme rikshushållaren, följde här sin moders föredöme. Som helhet är detta första svenska måleri prägladt af barocktidens stämpel, men det gömmer dock inom sig tvenne skiftningar, en intimare, riktad mot innerlighet i uppfattning af ämnena och innerlighet i handhafvandet af den måleriska tekniken med en återglans, om också svag, från färgens och soldunklets land vid Nordsjön, och en rent tidsdekorativ, briljant och ytlig, hvilkens inspiration flöt från Pietro da Cortonas Rom och Rubens' Antwerpen.

Resande målare från Holland eller af dess måleri behärskade granntrakter inledde den första riktningen: Jürgen Ovens (i Sverige 1654—56) med sina kröningsbilder, lysande af en dämpad stråle af Rembrandtsk clairobscur och sina porträtt med självfullt skildrade ansikten mot svarta fonder, Toussaint Gelton (i Sverige 1658[?]—1666) med sina små porträtt af en genreaktig och förtrolig hållning och sina interiörer med ljussken, Abr. Wuchters (i Sverige 1660—62) med sina kloka, litet tunga konterfej. Men banbrytande blef först Martin Mijtens (1648—1734) under sin långa verksamhet i Stockholm från 1677. Utgången från en äkta målarfamilj, hvilken redan räknat ett par led af duktiga porträttörer, hade han själf 1667 inträdt

i Haags målargille, och hans eget självporträtt hänger i riksmuseet i Amsterdam.

Det är icke lätt att förskaffa sig en klar uppfattning om den utveckling, Mijtens genomgick i Sverige. Ostuderad som vår äldre målarkonst är, saknar den ännu den första stilkritiska revisionen, och det härskar mellan Mijtens och hans lärjungar och Ehrenstrahl och dennes elever en kaotisk sammanblandning. Går man t. ex. igenom en af våra största samlingar, den så oändligt instruktiva på Vibyholm, finnas där under Mijtens' namn — med uppgifter, som i allmänhet dock gå tillbaka på en kännare som Eichhorn — de mest disparata bilder. Det inflytande, Mijtens bevisligen rönt af sin medtäflares lysande konst, förvärrar ytterligare den rätta insikten i hans produktion, hvilken dessutom var af ytterst växlande art och värde. Som typiska prof på Mijtens' bästa stil bör man studera hans Olof Rudbeck (1696) i Uppsala Universitet, den okände mannen i bruna dräkten och spetshalsduken på Fullerö, felaktigt kallad Georg de Besche, ceremoniporträtten af amiralen och amiralskan Erik Sjöblad på Vibyholm, sannolikt från 1681—83, samt porträttet af baron Knut Kurck i sorgdräkt från 1680—81 (kammarherre Celsing). I alla dessa arbeten är Mijtens en konstnär af rang med djup och ren färg. Gestalterna lefva ett stolt och individuellt lif, där de stå i fria, självmedvetna ställningar. Det är bjudande kraft i deras uppenbarelser. Luften spelar kring deras hufvuden, och de vackert målade, i svagt blått ådrade händerna äro stolt utsträckta i cere-

moniösa talgester. Porträttet af Sjöblad har i anordningen med kanonen, mot hvilken han lutar sig, och de löjliga fartygen i fonden en traditionell barockkaraktär, och detta gäller ännu mera motstycket — amiralskan Sjöblad född Palbitzki, också en signerad och autentisk Mijtens. Den maniererade dansösgest, med hvilken hon med kokett utspärrade fingrar håller draperiet om sig, fonden med dess hörn af en Versaillespark med fontän och damm, allt hör till tidsskemat och vill vara dekorativt i Ehrenstrahls manér. Detta gäller ännu mer ett par andra stora kvinnoporträtt på Vibyholm, i hvilka drapering, tygbehandling, mattorna med deras noggrant utförda mönster, den tungt stoppade guldbrokaden likaväl som fonder med kolonner eller fantasiarkitektur i senromersk renässans peka på Ehrenstrahl, medan karnationen onekligen har en blekhet, framhäfd af sotiga skuggor och starkt lysande läppar, som på flera Mijtenska dukar och främmande för den lymfatiske hamburgaren, som hade rödlätt blod i öfverflöd. Liksom Ehrenstrahl har Mijtens gjort många porträtt inom målade ovaler — illusion af trälister eller stuck, låtande figurerna te sig som genom en fönsterlunett. De hafva härvid i ställning liksom i infattning begagnat precis samma metod, men Mijtens' människor blicka med en helt annan energi ut i världen. Deras bleka ansikten draga på helt annat vis till sig åskådarnas ögon än de tanklösa Ehrenstrahlska figurerna i deras indifferenta hälsa. Man jämföre Mijtens' typiska porträtt af Pieter v. Breda i Nationalmuseum och

den präktiga bilden af Gustaf Banér (Vibyholm n:r 126) med likartadt uppställda af Ehrenstrahl.

In på 1700-talet blir Mijtens' färg grumligare och osäkrare. Den holländska helklangen, som redan förut ofta åsidosatts för stereotyp barockgrannlåt utan inre mening, förflyktigar alldeles. Karaktären blir sjukligare, penselföringen likgiltigare och tröttare — man betrakte de talrika fruntimmersporträtt från denna tid, som med mer eller mindre sannolikhet tillskrifvas honom. Ett sådant porträtt är grefvinnan Hedvig Posse f. Stenbock i den Rehbinderska samlingen. En bild af fru Buchholtz f. Mijtens, konstnärens dotter, därsammastädes, visar intryck af en egendomlig förvandling af det kvinnliga skönhetsidealet, om hvilken jag strax skall tala. Att den gamle mästaren — vår förste borgerlige tafvelsamlare, om också ej större kännare än att han, som Tessin berättar, själf dristade sig att fiffa upp sina gamla holländare — var en god lärare, därom vittna hans elever, mindre Lucas von Breda, som alltid förblef ganska medelmåttig, eller hans son Meytens d. y., hvilkens utdaning skedde utomlands, än den utmärkte, af läraren starkt påverkade Desmarées.

Man har på senare tider gifvit Mijtens' konst ett obestridt försteg framför hans store konkurrent, Ehrenstrahls. Holländaren har kanske också gjort enstaka verk af en kärleksfullhet och en koloristisk värma, som tyda på djupare men outvecklade möjligheter. Men hur ytlig medtäflaren var, hade han dock ett långt kraftigare temperament och mycket rikare konstnärsresurser. Det är onek-

ligen ett godt stycke väg mellan Tiberstaden och Athén vid Alstern, och vid sidan af Antwerpen gör Hamburg trots sina Hansaminnen en borgerlig figur. Men äfven om David Klöcker (1629—1698), Pietro da Cortonas hamburgske lärjunge, blott intager en ringa plats i den barockens hofstat, där Rubens är chefen, hade han dock en åder af den lyktande renässansens tjocka, lifsheta blod, en fläkt af dess världskära, praktrusiga lynne.

Dekoratör som Ehrenstrahl var till sin innersta läggning, måste han alltid tänkas i sin rätta omgifning för att förstås. Hans bilder tåla ej vid att lämna 1600-talets höga slottsrum med de rika guldornamenten och den buktande stucken. Oförskräcktare än han har ingen furstlig skräddarmästare skurit till prakttyger, ingen durchlauchtig målare slösat med scharlakansrödt och ultramarin, och med en hofbrodörs ifver syr hans pensel sin klumpsöm på dräkternas bårder. Hans oförvägenhet ryggar ej tillbaka för något hvarken i fråga om motiv eller utförande. Religiös tragik, moralisk allegori och jordisk stråt: de största kompositioner med de mest invecklade problem, målarkonsten kan erbjuda i fråga om uppställning, gruppering och färgmotsättningar, intet gör honom tveksam — och oförskräcktheten lönas ej sällan af en viss dumdristig glans. Då stråla och leka färgerna trots bristen på organisk innebörd. Det brusar i svassande draperier och flygande band. Gestalterna träda fram, män i stolt grandezza och kvinnor i rosig yppighet. Tidens högtidshumör lifvar det hela intill de fruktansvärdt grinande och

ändock heraldiskt väluppfostrade lejonen, och stolt segla ovädersmolnen i bakgrunden öfver Colosseums antika stenmassor. Men ibland misslyckas också hela tilltaget. Lifvet flyr från allegoriernas bråkigt gestikulerande personnager. Döda sitta de kungliga högheterna bland sin stass af emblem, och man har för sig tyska komedianters bullrande och trasgranna »Staats- und Hauptactionen» med deras till andfåddhet utdeklamerade hjältar och hjältinnor.

Ehrenstrahls långa svenska konstnärsbana efter återkomsten från Italien (1661—1698) med dess alltmer ökade göromål och allt enormare uppgifter gjorde honom med nödvändighet till snabbmålare och dref hans ytliga natur öfver till ren samvetslöshet. Medverkan af outbildade lärjungar röjer sig från och med 1680-talet tydligare, och ehuru han själf alltid vårdslösat enskildheter (de sladdriga draperierna t. ex.), förekomma nu i hans dukar sådana plankstrykaraktiga detaljer, att de icke kunna stamma från hans drifna och färgkära pensel. En jämförelse mellan de dekorativa målningarna i Hedvig Eleonoras alkov å Drottningholm från 1668 och de tjugufem år senare utförda allegorierna öfver Karl XI:s historia i salongen intill visa i korthet denna bedröfliga utveckling. De förra äro väl komponerade (om också den ohejdade smaken för emblem gör motiven barnsliga och omåleriska) med vackert afvägda grupper och verkningsfullt tänkta färgkontraster. Riddarhusplafonden från år 1674 med sin pompösa komposition och sitt trots åren ännu verkande koloristiska

spel i gult visar också målarens dekorativa kraft. De senare dekorationerna på Drottningholm äro icke någon ögonfröjd med sin trängsel af skematiska figurer, sina mysande smultron- och mjölkfärgade ansikten, med hvilka redan Tessin skämtade, och den banaliserade, glatta koloriten, som bringar i minnet Jacob Burckhardts hånfulla artighet om Pietro da Cortonas kulör: »i hög grad vänlig». Kanske röjer den så ryktbara stora altartaflan i Storkyrkan dock bäst mästarens begränsning. Ty denna »Yttersta dom» säger dock föga annat än att Ehrenstrahl en dag inför Michelangelos stora domstolsutslag öfver världsalltet frestats af högmodsdjäfvulen och tänkt: »so ein Ding will ich auch machen». Trots talrika lån från kopparstick efter berömda kompositioner skär på hvarje punkt känslans fattigdom mot apparatens storhet. Lugn som en assessor i en kunglig svensk hofrätt, hvilken låter rättvisan hafva sin gång, sitter Frälsaren midt i detta sammelsurium af gestalter. Samma absoluta känslotomhet finns i »Korsfästelsen». Se på Maria, hur hon torkar sitt öga med förklädessnibben med minen hos en borgarfru, som lyckats krysta fram en tår vid ett dödsläger. Men färgvackra detaljer hittas i båda taflorna, och Magdalenas gula klädnad lyser ännu med en Rubensk återglans genom Storkyrkan.

Störst var Ehrenstrahl som porträttmålare, men också här visa hans verk samma gradvisa nedsjunkande. Hans Georg Stjernhjelm (1663 — Gripsholm) har en fläkt af holländskt konstnärsallvar i utförandet af det af år och tänkande fårade an-

siktet, där det blickar fram med sin rättframma kärnsvenskhet under den svarta kalotten. Ridderligt förnäm är hans unge Erik Dahlberg (1664 — Uppsala Universitet) med en korsning af krigare och konstnär i den käcka, öfverlägsna gestalten. Äfven om man tager ur räkningen de kungliga, fullkomligt fabriksmässigt producerade engros-konterfejen, hvilka dessutom redan genom den officiösa hållningen mer eftersträfvade dekorativ likhet än verklig individualisering, blifva hans porträtt senare mer och mer själlösa. Dock får man ej skematiskt fasthålla vid denna kronologiska synpunkt. Tidösamlingen bevarar t. ex. ett par äldre porträtt af Ehrenstrahl af ringa värde, medan där finnas två senare, som äro ypperliga — knästycket af riksrådet grefve Johan Stenbock (1678) och framförallt det förtjusande porträttet af Carl Gustaf Oxenstjerna (1683), som med den förnämaste ledighet öfver sin unga figur står drömmande lutad mot ett postament. Den ståtliga hållningen finnes alltid kvar — som t. ex. på de båda präktiga helfigurerna af Bengt Horn och dennes hustru Ingeborg Banér (före 1675 — hos grefve A. Horn, kopior i halffigur Hedensberg), och ännu i dukar, som under de sista åren af hans lif lämna hans verkstad, hittar man ansikten, vackert målade, lysande upp den eljes fabriksartade bilden. Då har den gamle mästaren skjutit sin elev åt sidan och öfver den släta draperingen i en stund af återvunnen konstnärsglädje ditsatt dessa lefvande hufvuden (se flera af fältherrarna på Drottningholm från 1680—89 eller bland de tråkiga riksrådsporträtten å Gripsholm

t. ex. Axel Stålarm från 1690). Som djurskildrare slutligen bevarar Ehrenstrahl alltid den breda naturalistiska kraft, hvilken kanske närmast fäste honom vid allt hvad barocken ägde mest liffullt och äkta.

Många lärjungar arbetade i Ehrenstrahls atelier. Frånser man adliga dilettanter, som hans egen dotter Anna Maria Wattrang, hvilken konterfejat en hel del väninnor med mörka fonder och svart skuggning i de bleka ansiktena, voro de förnämsta hans systerson och efterföljare David Krafft, Mikael Dahl samt på senare tid Martin Hannibal, Daniel Stahl och Christoffer Thomsson. Till Ehrenstrahls krets bör också räknas Sveriges förste inhemske dekoratör i stor stil, Johan Sylvius († 1695), hvilkens konstnärsutveckling synes hafva fullbordats i Versailles, men som dessförinnan redan 1658 i Rom stått i beröring med Ehrenstrahl. I sitt förträffliga verk om Hedvig Eleonoras Drottningholm har Böttiger väl belyst Sylvius' konstnärskap. Att han studerat Le Brun och dennes italienska läromästare — framför allt Veronese — är påtagligt blott af en blick på hans glansfulla och muntra fresker från 1686—87 i Drottningholms trapphus och hans ståtliga arbete i öfre galleriets plafond (1689—90), visande ett varmblodigt temperament med en stor förmåga att i konkreta bilder förverkliga barockens abstrakta allegorivärld och en feststämd, hög färg. Sylvius samlade också kring sig en hel skara medhjälpare, bland hvilka märkas Erik Bonde, Olof Pilo, Johan Richter m. fl. Sylvius afled 1695 och fick till efterträdare som ledande dekoratör skaparen af det

nedre galleriets ornamentala takmålning, den medelmåttige fullbordaren af rikssalsplafonden, fransmannen Évrard Chauveau (1696—1703). Bland Drottningholmsmålarna bör vidare nämnas holsteinaren hofmålaren H. G. Müller (han var i Sverige från 1675, hofmålare 1678, död 1713), som utförde takstycket i rummet utanför Ehrenstrahls salong och af hvilken flera landskapsmålningar finnas på Skokloster. Han var Tessins teckningslärare, och den store amatören skrifver på ett ställe i sin dagbok (Åkerö): »Möller målade flitigt och slickadt både i oljefärg och miniature, kopierade merendels kopparstycken. I mignatur har jag välgjorda blomsterstycken och turkiska dräkter på pergament.» Hans boupptecknings visar, att han utfört stora »Contrefaiter och Schilderier», däribland »et stort af Hennes Kgl. Mayestets Familia». Hit hör vidare Samuel van Hoogstraatens lärjunge Cornelis van der Meulen (i Sverige på 1680-talet), hvilkens dekorationsalster gått förlorade, och på sätt och vis också Karl XI:s bataljmålare Johan Filip Lemke (1631, i Sverige 1683 till sin död 1711), nämnd af Sandrart, den förste och utländske förhärligaren af det krigiska Sveriges ära.

Ihågkommer man dessutom, att på Stockholms slott en hel fransk konstnärskoloni arbetade alltifrån 1693, då bildhuggarna René Chauveau, Louis De la Porte, J. Jacquin och (1697) modellören Langloit le Jeune afrest till Sverige, och att den eljes okände Jacques Fouquet mellan 1699—1702, just vid den tid, då Kung Sols ryktbarhet dalade, lade under hans stils guldspira de första plafonderna

i Stockholms slott, ser man, att en betydande konstflit vid denna tid rörde sig i vårt land.

Vid sidan af den stora konsten arbetades lifligt i den »lilla». Kristinas smak för skönhet och lyx hade också här gjort början. För att få miniatyrer till ringar, »konterfejbyssor» och desslikes, inkallade hon engelsmannen Alexander Cooper, den berömde Samuel Coopers broder (i Sverige 1649—1655) och fransmannen Pierre Signac (i svensk tjänst 1647 till sin död 1684). Men en ung finne, halft autodidakt, Elias Brenner, blef dock deras öfverman (född 1647, hofminiatör 1677, död 1717). Aspelins innehållsrika monografi gifver en öfverblick af den mångbegåfvade mannens konstnärsbana. Visst är, att hvad han förfärdigat af »portraiter uti miniature» visar en så fin smak och så elegant teckning, att han väl kunde mäta sig med kontinentens mästare. På en gång karaktärsfulla och lifliga, äga hans ansikten vare sig de äro rödlätta eller bleka intet af Signacs lefversjuka färg och pälslika peruker. Ursprunglig tecknare, är Brenner ypperst blott i svart och hvitt — det ser man af hans förträffliga målningar i svart af Karl XI och Ulrika Eleonora d. ä. (Nationalmuseum), men bäst af självporträttet i svart med pålagdt hvitt på elfenben (Riksbanken). Denna sista miniatyr är ett så förtjusande verk, att det i elegans och säkerhet först upphinnes af Hall och Lafrensen d. y. och gifver med obeskriflig charme en ungdomlig och svärmisk konstnärsfysionomi.

Vid sidan af Brenner verkade som miniatyrist Andreas von Behn, född i Kristianopel 1650, elev

af Ehrenstrahl, verksam i Sverige 1677—1709, själf en putslustig barockminiatyr i dvärggestalt. Han har porträtterat på koppar en mängd af tidens människor — retrospektiva utställningen 1898, Vibyholm, ett par såldes på Hammerska auktionen 1893 o. s. v. — rätt täckt och nätt, men utan någon sorts framstående egenskaper. Han gjorde dessutom också en mängd kopior i miniatyr af berömda barockkompositioner. Nationalmuseum har flera sådana med barnslig färg och tölpig teckning, hvilkas figuriner variera scener efter Goltzius och Ehrenstrahl. (En Andromeda, antagligen efter Veronese, finnes i Hammerska samlingen.) Miniatyrbilder på koppar målade också J. H. Wedekindt ikring 1710. Detta år har han — efter Ehrenstrahl? — utfört ett porträtt af Gustaf Carlson Bonde i romersk dräkt, en småtreflig och gladlynt liten bild, och från samma tidpunkt stammar ett litet löjligt konterfej af dennes grefvinna, Charlotte Liewen, lekande med blommor i ett rum med utsikt mot en blå himmel och ett litet leksakskräd (Vibyholm).

Liksom Behn utdanades hos Ehrenstrahl Hedvig Eleonoras kammarherre Erik Utterhjelm (1662—1717), miniatyrist med bjärt, klar färgläggning, men framför allt emaljmålare. Redan Signac hade till Sverige infört Petitots vanskliga konst — en räkning i Riksarkivet från 1655 visar, att han förfärdigat »un portrait en email du Roy grand comme la main» (säkerligen äro Karl X Gustafs föga vackra eller roliga emaljporträtt i Nationalmusei Hist. A. af hans hand). Men Utterhjelm sökte drifva

konsten längre. Utom en hel räcka Karl XI:s bilder med konungens mjältsjuka ansikte mot kornigt ljusbruna fonder, i harnesk och med violett fodradt hermelin — efter målningar af Ehrenstrahl — gjorde han en hop små kompositioner efter berömda original med uttryckslösa små barockfigurer mot himlar, hvilkas blåbärsfärgade fläckar tyda på ofullkomlig teknik vid bränningen.

I ofvanstående rader är en hastig generalmönstring gjord med det döende sextonhundratalets mer kända målare, men framställningen blefve falsk, om det ej antyddes, att bakom dessa funnos djupa led af mer eller mindre uteslutande i handtverket kvarstående yrkesmålare. Några af dessa äro mer bekanta, såsom den holsteinske blomstermålaren Johnsen, som för de galanta de Beschernas rum och budoarer utfört sirliga, botaniskt noggranna blomsterstycken med fjärilar och ormar (nu å Fullerö), eller konterfejaren von Thun, af hvilken änkedrottningen 1669 inköpte flera stycken stora jakter, kanske ännu kvar på Drottningholm. Andra äro föga mer än namn, bekanta från kyrkböcker och räkenskapshandlingar. Den intressanta yrkeslista, kapten L. Bergström sammansatt ur Tyska kyrkans ministerialböcker, lär oss, hur rik S:t Gertruds församling var på konterfejare och målarmästare, de flesta nog rena handtverkare, men också i stånd att, som den eljes okände Daniel Sadewasser, arbeta för hofvet. De gamla mantalslängderna visa konterfejare boende framför allt i staden inom broarna och Maria församling. Allt tyder på — hvad ett studium af

tidens boupptecknings bestyrker — att målarkonsten ej blott älskades i adelshusen och på herrgårdarna, utan trängt långt djupare. I de borgerliga salarna mellan hyllorna med tennstopen och öfver ljuskistorna af ek hängde ej sällan mörknade porträtt, helt visst af större affektionsvärde än konstnärshalt, men bevis på, att målarkonsten småningom blifvit hemmastadd i den karolinska tidens Sverige.

*

Olyckligtvis skulle Sveriges politiska och sociala förhållanden under stora ofredens år störa utvecklingen från 1600-talet, och det nya seklets första decennier, då den svenska storhetstiden skref de sista och mest tragiska sångerna af sitt hjälteepos, och landets märg och blod gingo upp i krigets och försakelsernas heroism, voro lika litet lämpade för penseln som för pennan. Den stigande fattigdomen, den osäkra äfventyrsställningen, hoflifvets och de förfinade sedernas nödtvungna tillbakagång under krigsårens bekymmer och umbäranden, allt lät den späda konstflit, som Hedvig Eleonoras och hennes samtidas artistiska böjelser låtit spira, åter visa tecken att förtvina. De stora kostsamma byggnadsföretagen afstannade småningom. Lyckligtvis stod riksänkedrottningens Versailles så godt som färdigt vid hennes död, men redan dessförinnan upplöstes Drottningholms konstnärskola. 1707 nedlades allt arbete på Stockholms slott, och de sista af de utländska

konstnärerna flydde den nordiska svältvintern. Af de inhemska artister, som arbetat i Ehrenstrahls och Mijtens' atelierer, förminskades skaran år från år, i det de unga lockades mot större förhållanden och varmare konsthärdar.

En hel svensk emigration, aldrig studerad, ledde så den första af våra målargenerationer öfver till England. Mikael Dahl (1656—1743) var den, som här gaf föredömet. Född i Stockholm blef han tidigt lärjunge af Ehrenstrahl, men reste redan 1678 med en engelsk köpman Pouters öfver till London. Att bristande tro på möjligheten att i Sverige vinna en tryggad och dräglig ställning var driffjädern, synes af ett bref från Dahl till hans gamla mor i Stockholm (Gahms samling, Rom 6 okt. 1687); han ville hellre, heter det där, lida nöd i främmande land än hemma bland vänner och anförvanter.

I London utbildade sig Dahl under inflytande af den stora Van Dyckska porträttstilen, sådan den med utspädt och förtunnadt men ännu blått blod vidmakthölls af Lely i dennes talrika, blott alltför modeeleganta bilder med deras inställsamma och sensuella färgbehag, som i det kända skönhetsgalleriet från Karl II:s hof. De präglas af en sinnlig, myskdoftande morbidezza, dessa unga kvinnor med de fuktiga ögonen, de bleka läpparna och de hvita brösten, lysande i dristiga urringningar, eller äro med en pikant och oskuldsfull lättfärdighet omkostymerade till arkadiska herdinnor, följda af sina lamm. Utom Lely har Dahl studerat dennes efterträdare som modeporträttör, lübeckaren Kneller, en själsförvant till Ehren-

strahl, en praktkär, tysk allegorist också han, dekoratör och fabrikant, dock med en än starkare pust af barockens brio öfver statporträtt och ryttarbilder. Men Kneller är finare i färg och formgifning, själf vorden elegant, om också med en ytlig distinktion, i beröringen med den högaristokratiska publik, för hvilken han arbetade. Låt vara att hans krigarporträtt i peruk och harnesk ofta verka konventionellt och innehållslöst som psykologiska porträttbilder; de äro dock ej sällan af imponerande ståtlighet, som t. ex. hans Czar Peter i Hampton Court, och hans ladies med de löst flytande kläderna kring förtjusande, långa gestalter stråla af en självberusad blodets lycka, där de stå lutade mot parkbalustraderna och låta rosorna glida ur sina blomsterkorgar.

Efter flera års studier i London, besökte Dahl Paris och Rom, där han bland annat målade Kristina (1687), och blef vid återkomsten till London en lycklig rival till Kneller. Beskyddad af drottning Anna och prins Georg, hvilka båda han flera gånger målat, fick han alla Londons ryktbarheter till kunder. Krigare som Marlborough, prelater som James Gardiner, biskop af Lincoln, förnäma damer som hertiginnan af Montagy och lady Fenwich, skriftställare som Addison (1719) och Pope (1727) sutto i hans atelier. Mezzotintons mästare som J. Smith, Simon och Faber m. fl. hafva reproducerat ett sextiotal af hans verk, och en promenad i Hampton Court likasom i det stora nationella porträttgalleriet i London låter oss ännu se spår af hans verksamhet.

Man får tänka sig Dahl utöfvande sin konst, så som emaljören Rouquet kort efter hans död skildrat en engelsk porträttist på modet i sin skrift »L'État des Beaux-Arts en Angleterre» (1756). I den förnäma trakten af London har modemålaren sin atelier med en expositionslokal, där aristokratiens herrar och damer träffas och diskutera sina respektive konterfej, medan mästaren själf i atelieren intill fäster på duken någon förnäm personlighets drag, som sedan en särskild draperimålare kläder och förser med accessoarer. Hufvudstommen af Dahls porträtt utgöres dels af kvinnobilder i mer eller mindre rik utstyrsel, dels af krigarbilder. I hans ovala porträtt af drottning Anna på Gripsholm — utgående direkt från Kneller — har man prof på den förra genren och ser, hur han målade sina ladies, hvilka efter revolutionen fått mera anspråk på värdighet och blandat ett stänk af bigotteri i själfsvåldet, men som ännu le med tillgängliga leenden öfver det kring nakna axlar löst draperade sidenet. Hans krigare med frisk ansiktsfärg, i harnesk och stora peruker, generaler med kommandostafvar och amiraler på skeppsdäck med ropare i händerna vid de öppna kanongluggarna, hafva något af det koketta drag, som utmärker militären från Marlboroughs och Villars dagar. Dahls färg är lugn och klar, hans individualisering svag, utslätad af skönmålarens konventionella uppfattning, som man kan se af hans ungdomliga, fullkomligt karaktärslösa fantasiporträtt af Karl XII i Nationalmuseum (kopia på Drottningholm).

Dahl afled den 20 okt. 1743 och begrofs i S:t

James kyrka i Piccadilly. Ryktet om hans framgång nådde hans hemland och lockade flera af de unga svenska målarna till England. Hos honom arbetade — utom sonen Dandridge — från omkring 1702 framför allt en annan svensk, som skulle dela hans ryktbarhet, Hans Hysing, först guldsmedslärling, sedan elev af David Krafft, son till en gammal svensk silfverarbetare Diedrik Hysing. Om ej så talrik som Dahls, är dock listan på Hans Hysings i svartkonst graverade porträtt äfven den ansenlig nog. Två gånger har drottningen suttit för hans staffli, och porträtt af Georg II, Georg III som prins af Wales, Robert Walpole m. fl. röja hans ryktbarhet. Kring 1725—30 synes han hafva stått på sin höjdpunkt. Lärjunge af Dahl och Hysing blef också själfve grundläggaren af vår första nationella porträttörfamilj, Lorenz Pasch d. ä., som mellan 1721—29 vistades i London, ehuru väl blott de tidigare verken af hans till föremål och utförande senare så borgerliga arbeten visa märken af, att han utgått ur denna eleganta modeskola.

Till London reste också en i Stockholm född artist, hvilken var son till en inflyttad fransman, och som äfven i Frankrike till sist skulle vinna en stor ställning — emaljmålaren Charles Boit (1663—1727). Hans fader var bollmästare och galanterihandlande i Stockholm (Flodmark: »Bollhuset och Lejonkulan»), och sonen hade sannolikt också som så många juvelerarsöner — Schröder, bröderna Richter och Hysing m. fl. — begynt med att måla småbilder och porträtt för dosor och ringar. En

större fordran, som bollmästaren ägde hos Pierre Signac och som visar de båda landsmännen i beröring, gör det högst sannolikt, att den unge Boit hos Kristinas »miniature- och amalie» konstnär förvärfvade sig handgreppen i den färgbränningens vanskliga konst, genom hvilken han skulle blifva så ryktbar. Bollmästaren afled 1679, men hans änka drog inkomst af hans privilegier ända till 1699, då de plötsligen indrogos af staten och hon lämnades på bar backe. Redan dessförinnan hade dock sonen farit öfver till England, där ju miniatyrens konst stått i flor allt sedan Holbeins dagar och frambragt en sådan konstens mästare som Samuel Cooper, och där smaken för emaljmålning särskildt under Karl I blifvit en passion, sedan Petitot i färgstrålande litenhet återgifvit Van Dyck. South Kensingtons berömda miniatyrutställning år 1865 visade ett signeradt dubbelporträtt af Boit, dateradt 1697. I Bernals berömda samling fanns en emalj af Boit från 1699 (Bohn, »Bernal Collection» 1862). I London tyckes Boit hafva haft ganska växlande öden, om man får tro Walpoles »Anecdotes of Painting». Han lifnärde sig här ursprungligen som lärare i teckning, men blef satt i häkte, anklagad för att hafva försökt locka till äktenskap en af sina omyndiga elever, »a gentleman daughter». I fängelset var det, han enligt den osannolika berättelsen skulle hafva fullkomnat sin skicklighet i Toutins och Petitots konst. Visst är, att Boit på Dahls rekommendation blef mycket anlitad som emaljmålare och erhöll höga priser. Dahl var själf miniatyrist — Walpole ägde ett självporträtt i miniatyr af ho-

nom — men Boit blef efter Petitot den store emaljören på modet med klientel inom hela aristokratien. En våghals som Boit tydligen var, åtog han sig för engelska hofvet en beställning på en större emalj än som någonsin utförts — en allegori öfver Englands triumfer öfver Frankrike. Omgifven af kavaljerer och damer skulle drottning Anna där framställas mottagande Marlborough och prins Eugène af Savoyen, hvilka segergudinnan ledde till tronen, medan Frankrike och Bavaria lågo knäböjande på golfvet, omgifna af eröfrade troféer. Beställningen gjordes sålunda med säkerhet efter slaget vid Höchstädt 1704. Plattan skulle icke vara mindre än 22—24 tum hög och 16—18 bred. Boit fick 1,000 pd. st. i förskott och lät i May-Fair uppföra en särskildt konstruerad brännugn. Innan kompositionen blef färdig, föll emellertid Marlborough i onåd (1710), och Boit fick order att förändra arrangemanget, men måste samtidigt för gäld fly öfver Kanalen. Om hans vistelse och verksamhet i Paris skall jag tala i annat sammanhang. Å South-Kensingtons utställning 1865 funnos af Boit flera vackra, i klara, lysande färger utförda emaljer med porträtt ur Londons aristokratiska värld, och hans bouppteckning visar, att han vid sin död ännu ägde i behåll ej få emaljmålningar af bekanta herrar och damer inom den engelska societeten. I London var han också lärare till en af 1700-talets allra främsta emaljmålare — dresdnaren Zincke, som därför ej sällan kallas svensk (så t. ex. af Rouquet i »L'État des Beaux-Arts en Angleterre») och hvilkens porträtt målats af Hy-

sing. Flere svenska lärjungar sällade sig till honom, så den eljes okände Fredrik Peterson och den svenske guldsmedssonen Christian Richter (1676—1732), en af de många artistiska ättlingarna af denna framstående borgarsläkt. Ursprungligen medaljör liksom sin framstående äldre broder Bengt, hvilken var elev och svärson till David Karlsteen, blef Ch. Richter i London 1702 lärjunge af Dahl och Boit och sedan ryktbar som miniatyrmålare, framför allt som kopist i smått af Lelys, Knellers och Dahls porträtt. Walpole ägde af Richter ett miniatyrporträtt af bildhuggaren Cibber (efter Kneller). Chr. Richter gjorde också emaljer. Han afled 1732 och begrofs i S:t James i Westminster. Martin Meytens d. y. kom till London i Georg I:s följe 1714 och studerade där också emalj- och miniatyrmåleri till 1717. Georg Schröder vistades äfven under sina utländska läroår i London. Som man ser, är det en hel svensk konstnärskoloni, som under dessa sjuttonhundratalets första decennier arbetar i London. Under ett besök i metropolen gjorde Bengt Richter en hel serie medaljer af denna krets, »the swedish club», af hvilka ännu några lära finnas i British Museum, minnen af en gången konstnärsepok, då en räcka svenska artister rent af gick i spetsen för det engelska måleriet. Vid 1730-talets början brötos dessa förbindelser mellan England och Sverige. Den så godt som okände, svenskfödde men angliserade emaljmålaren Charles Bancks, som verkade i England på 1740-talet, torde hafva varit den siste i denna rad, och först en mansålder efteråt börja

våra landsmän på nytt uppsöka London, då själfva blott som anspråkslösa lärjungar till den beundransvärda målarkonst i olja och akvarell, som under mellantiden växt upp i England.

Denna konstnärliga emigration till London är ett första symptom af den brist på hemkänsla, som vid 1600-talets slut och 1700-talets början, under de långa, mörka krigsåren lät konsttraditionerna brista och artisternas skaror glesna. En fortsatt mönstring med de nya, uppväxande krafterna visar detta än bjärtare. Den gamla Drottningholmsskolan blef alldeles upplöst. Johan Richter (1667 † före 1748), den andre af den gamle guldsmedens söner, bror till de redan omtalade Bengt och Christian Richter, reste till Venedig, blef lärjunge af vedutamålaren Carlevaris och använde sina senare år att med lätt och spetsig pensel föreviga lagunstadens luft och solskenslif (Nationalmuseum, Heleneborg). Olof Pilo lämnade måleriet och blef hemmansbrukare å Göksäters gård i Runtuna socken. Han fick där två söner, Carl Gustaf, det svenska sjuttonhundratalets starkaste koloristtemperament, och Jöns (1707 † före 1793), hvilkens gammaldags sträfva och trumpna porträtt ända in i 1700-talets midt hafva kvar samma surmulna, bleknade pomp som konterfejen från seklets början (man betrakte Jöns' bild af Claes Livijns mor, hos fru Eichhorn, måladt 1752).

Gå vi vidare till Martin Mijtens' verkstad, är dess konstnärsring också snart sprängd. Af hela den gamle holländarens goda porträttörskola

blir ingen enda till sin död verksam i Sverige. Sonen M. Meytens d. y. (1695—1770) ett ytligt men fruktbart barocktemperament med ett varmt målaröga, stark, fast ej just fin färgsmak, snabb men föga noggrann hand, lämnade fäderneslandet 1714 och gaf sig ut på vidsträckta resor, under hvilka han i Paris (1717) tog undervisning af Boit i miniatyr- och emaljkonst. Som mästare i det mikrokosmiska måleriet var det också han debuterade i Wien (1726), där han blef kejserlig kammarmålare och sedermera allt möjligt med svassande österrikiska titulaturer ända till akademidirektör. I Sverige gaf han ett artistiskt gästspel 1730—31 och utförde en mängd bilder, gaf Fredrik I och dennes drottning de kanske mest auktoriserade framställningarna (Gripsholm) och efterlämnade som minne af sitt besök bland annat sitt självporträtt i flera exemplar (Konstakademien, Rehbinderska samlingen) med ett däst, blodfullt ansikte och en hög Vöslauerfärg, ägnad att tilltala folket vid Pratern. Hans stora taflor i Schönbrunn t. ex. öfver Maria Theresias familj (af hvilken en replik i arrangerad framställning i fråga om Marie Antoinette finns i Versailles) visa hans flotta framställning och innehållstomma konst liksom en mängd porträtt, å hvilkas bakgrunder antika monument med reliefer från den begynnande klassicismen småningom ersätta barockfonderna.

Lucas v. Breda (1676—1752) hade också han 1704 lämnat Sverige för att i Paris studera under Largillière. Något djupare intryck af den store,

beundransvärde mästaren, som ur den flamländska skolan återinförde koloriten i det franska porträttmåleriet, synes näppeligen i hans rätt torftiga verk, utförda efter hemkomsten 1712, om ej en viss sträfvan efter bredd i skildringen af hufvudena och en afgjord böjelse för det magnifika. Ett knästycke af en dam i gult siden, djupt urringad med ett pärlsnöre öfver en af de nakna skuldrorna, hårklädsel à la Montespan, och det bleka, skarpa ansiktet stödt mot handen, erinrar kanske mest i uppställningen och landskapsfonden om läraren, men duken är så renoverad, att den knappast kan bedömas (Hammerska samlingen). Typisk däremot för Bredas anspråksfulla konst är hans porträtt af brodern (Nationalmuseum) med den stirriga blicken, den trähårda hyn, det pälsaktiga i peruken (och Largillière var ju berömd som perukmålare!), det pompösa i behandlingen af hufvudet och den öppna rocken. Dylika profilerade bröstbilder af Breda med mörk, dof färg och något spökaktigt öfver ansiktena mot de gråbruna fonderna äro ej sällsynta. Af Largillière kan på sin höjd märkas ett spår i kastet på hufvudet mot skuldrorna och det spända glittret i blickarna — den begynnande rococosocietetens märke. Äro händerna målade med, hållas de litet tafatt mot bröstet med en åtbörd ej ovanlig hos Mijtens d. ä. (t. ex. dennes porträtt af en obekant från Tosterup, retrosp. utst. 1898.) Ej mindre än fyra sådana dukar af Breda finnas i den Rehbinderska samlingen. Starkast intryck af den franske läraren röjer självporträttet med den djupa, bruna

färgen och den granna hållningen, säkerligen hans bästa duk (d:r de Ron). Inflytande af den Krafftska riktningen ådagalägger en midjebild af löjtnanten Carolus Oxenstjerna i harnesk och blå rock från 1715 (baron K. de Geer). Breda målade äfven mytologiska motiv. Anteckningarna om honom i Nescherska samlingen tala om en Venus och Adonis. Breda hade med sin hustru erhållit en sidenfabrik och nämnes redan i 1721 års mantalsförteckning »manufacturist». Förlusten af, att konstnären öfvergick till näringarna torde knappast vara synnerligen att beklaga, och hans porträtts egentliga retelse är, att man framför dem, ungefär som en osynlig komplementsfärg, erinrar sig all den strålande färglyriken från hans store sonson.

Elev af Mijtens var vidare Johan Harper (1686—1746), som 1706 reste till Köpenhamn och studerade oljemåleri hos B. Coffre och sedan till Lübeck för att utveckla sig som miniatyrist (hos Paul Heinecke?). Den enda signerade miniatyr jag sett af honom, ett historiskt porträtt af grefve von Thun mot blågrön botten (i Settervalls samling) är afskyvärd i färg och i alla afseenden. Harper kom sedermera till Berlin och medverkade vid dekoreringen af Charlottenburg och Sans Souci. I Charlottenburg finner man af hans hand en ointressant takmålning, Diana och Endymion, om hvilken man kan upprepa den förste slottsbeskrifvarens lakoniska omdöme: »Figurerna hafva dåliga förhållanden och koloriten är en smula svag.» (M. Oesterreich: »Description de tout

l'intérieur des Palais de Sans Souci de Potsdam et de Charlottenbourg» 1773.)

Den mest begåfvade af Mijtens' elever blef också den, som längst dröjde i hemlandet, George Desmarées (1697—1775). Hans mor var en Mijtens, som 1682 gift sig med den inflyttade fransmannen, bruksinspektoren Jean des Marées. Befryndad sålunda med läraren, kom han tidigt in i dennes atelier och verkade från och med 1718—1720, från hvilken tid hans äldsta daterbara dukar torde stamma, som porträttör. Ännu vid tiden för sin resa från Stockholm 1724 bodde han kvar hos Mijtens. Lefnadsteckningen öfver Desmarées i Gahms samlingar uppgifver, att han utfört ej mindre än 128 konterfej, innan han lämnade Stockholm. Intrycken från Mijtens fortlefde hos honom under hela hans svenska tid särskildt i den ceremoniösa värdighet, hvilken utmärker hans större porträtt, såsom knästycket af Nikodemus Tessin från 1723 (Gripsholm). Men han var rikare begåfvad än läraren med en naturlig distinktion och skärpa i teckningen, en klar, säker finhet i färgen, som sätta honom i främsta ledet, om ej främst af tidens porträttmålare. Det typiska och tongifvande Sverige från själfva skiftet mellan karolingiska åldern och partitidehvarfvet har Desmarées förevigat: Fredrik I som ung, ännu löftesrik furste (1722 — Gripsholm), Arvid Horn vid begynnelsen af sin makt — knästycken af denne och hans tredje hustru af Desmarées funnos i den Hammerska samlingen — och ett stort antal af tidpunktens adliga damer. En bröstbild af Arvid Horn i har-

nesk med blottadt hufvud (grefve A. Horns samling, gammal kopia på kungliga slottet) är det kanske yppersta profvet på hans manliga konterfej. Med den uttrycksfulla profileringens medaljstyrka och hårbehandlingens delikata luftighet är denna bild ett af de mera monumentala svenska porträtt, som finnas från föregående seklet. De unga damer, han målat, tjusa genom en intagande glans af kvinnlighet, som t. ex. den vackra bröstbilden af Ulrika Juliana Brahe på Vibyholm. Där den hänger bland en mängd andra fruntimmersporträtt, drager den ovillkorligen blicken till sig. En allmän benägenhet för mörkare och fattigare färger kännetecknar David von Kraffts reaktion mot den Ehrenstrahlska lyxen, och denna reaktion, i hvilkens kargare och mörkare kulörer med gråaktig och blekblå skuggning darrar som en reflex af det sorgsna och förstämda uppvaknandet ur det förra seklets storhetsdröm, grep också Desmarées. Hans ståtligaste arbete från denna period, porträttet af amiralskan Appelbom, använder denna dunklare färgskala och gifver med storartad karaktäristik den tvungna resignationens stämning. Påverkadt kanske af någon gammal holländsk duk i läraren Mijtens' kabinett, skiljer sig detta verk med de stränga linjerna, den skarpa teckningen och den energiska silhuetteringen från barockens hela sväfvande och yppiga väsen. Som denna i förtid åldrade kvinna står där i sin änkedräkt med den hvita snibbhufvan öfver de hårda dragens besvikenhet och de blågrå ögonen, som fått oktobers kalla och klara bitterhet, föreställer hon den ty-

piska soldatänka, som Sverige var vid stora ofredens slut.

1724 lämnade George Desmarées för alltid sitt fosterland, och med honom gjorde vårt svenska måleri en stor förlust. Efter trägen konstutöfning i Nürnberg, där han påverkades af Kupetzcky, och genomgripande studier i Italien hamnade han år 1730 i München och vann som kunglig bayersk hofmålare stort anseende. Han utförde nu en mängd pompösa och svassande porträtt och katolska altarbilder — från fanatisk protestantism öfvergick han till katolicismen — och gravyrerna efter Desmarées' senare porträtter af J. Jacob Haid, G. L. Kilian, J. B. Probst och andra visa en mångsidig konstnärsverksamhet. Det är storstilade, officiösa statbilder, som framställningarna af de tyska ädlingarna Johan Thomas Rauner eller Johan Buirette von Aehlefeld, med prunkande barockarrangemang öfver draperier, mantlar och kolonner, väldiga allongeperuker och magnifika och siratliga åtbörder. Det är självporträtt, i hvilka mästaren står med fladdrande halsduk, palett och penslar i handen i ett pelarhvalf, framställd en smula à la Rigaud — en autobiografisk bröstbild från 1729 fanns i Hammerska samlingen — men äfven enklare, mer naturtroget och omedelbart uppfattade porträtter, som den förtroliga af nederländsk intimitet präglade framställningen af den gamle kopparstickaren Bernard Vogel, graverad af dennes son Johannes Christopher Vogel.

Verk från Desmarées' tyska tid möta blott undantagsvis i Sverige. Frånser man ett stort

och intressant porträtt af en okänd svensk medikus (Medicinalstyrelsen), som torde stamma från hans finkänsliga och säkra pensel, är det med skäl berömda porträttet af Archenholtz i Uppsala Universitet det bästa oss tillgängliga exemplet på hans senare konstutöfning. Som man ser af Mayrs stick är det utfördt under ett besök i Cassel, som Desmarées gjorde 1753. I uppställningen med riksdagstalarens lefvande hållning, i den klara färgen och den glänsande stoffbehandlingen af den bruna rocken talar redan rococon, och en jämförelse mellan porträttet af denne parlamentariske intrigör med sitt memorial i handen och den behjärtade amiralskans bild lär oss i korthet kontrasten mellan två tidehvarf af svenskt lif. —

Bättre än Mijtens' skola höll sig Ehrenstrahls hemma i landet. När den gamle mästaren 1698 slutade att med sin pensels »inventioner söka höja öfverhetens odödeliga beröm» och lyftes upp i evigheten af pussiga änglar med flygande purpurkappor, var hans atelier ganska tom. Af de förnäma dilettanterna hade hans dotter och Amalia Königsmark gift sig och slutat måla och Utterhjelm blifvit emaljmålare. Bland de verkligt konstnärliga eleverna hade de två mest begåfvade, David Krafft och David Richter, rest utrikes för att fullkomna sig i sina stycken, den förre 1684, den senare 1697. Frånser man rent underordnade biträden och kopister, som Martin Hannibal, hvilken arbetat vid slottsdekoreringen, fader till en af Karlsteens bästa lärjungar, medaljören Ehrenreich Hanniabl, Daniel Stahl och Casper Kenckel († 1724

i Stockholm) var Christopher Thomas (Tomsson, † före 1715; hans hustru lefde ännu 1731 och åtnjöt underhåll af drottningen) den mest betydande lärjungen. I ett bref från 1694 nämner Ehrenstrahl honom som sin gesäll. Året därpå utförde Thomas som ställföreträdare för Ehrenstrahl ett stort skilderi af kungliga familjen. Utgångspunkten för uppfattningen af Thomas' stilistiska egenskaper gifver ett herrporträtt i Nationalmuseum, dateradt 1703. Det föreställer en förnäm ung man med ett blekfett ansikte och en impertinent min. Bårdstickningen och spetshalsduken röja tydligen den Ehrenstrahlska syatelieren. Karnationen är svag och hvitaktig, hela målningssättet blodlöst och tamt. Mycket likartade bröstbilder finnas flerstädes och gå under Ehrenstrahls och Mijtens' namn. Ett likaledes daterbart porträtt af Thomas, Sofia Lovisa Soop från 1709 i urringad, gulprickig klädning, visar konstnärens sätt att måla damer och låter oss åter, liksom i dylika dukar af Mijtens och Desmarées, se den redan antydda förvandling, som det kvinnliga skönhetsidealet vid denna tid genomgår. Den fylliga Ehrenstrahlska kvinnan med sitt ungdomliga hull och sina runda kinder ersättes af en stel typ med blekt, högdraget ansikte, ensamt lyst af brinnande ögon, och högt uppsatt hår med ett par lockar i pannan, en hårklädsel, som ytterligare förlänger de smala hufvudena. Elegansbegreppen växlade med typen. Den Ehrenstrahlska tunga lyxen af brokad och pärlor har gått ur modet, och i stället äro dessa damer klädda i lätt, guldbroderadt muslin eller siden och ylle

i egendomliga gröna och röda färger. Det är den karolingiska ålderns kvinnliga dekadenstyp, som här träder oss till mötes. Dylika porträtt finnas af Thomas, Desmarées, David Richter, Krafft, Schröder, Schwartz och Starbus. Porträttet af Sigrid Bjelke af Richter (Slattefors, retrosp. utst. 1898) från 1696 är karaktäristiskt med sitt bleka dödskallehufvud mot asfaltsvart bakgrund. Den omsorgsfulla detaljeringen af stoffet, särskildt i den orientaliska schaletten, tyder på miniatyristen. Af Thomas finnas sådana bilder i Hammerska samlingen (Anna Bonde på Vibyholm m. fl.). Starbus' damer äro ofta klädda i fasonerade, fina tyger, hvilkas rutor och palmetter han utför med tapetaktig noggrannhet, medan Schwartz' mera borgerliga fruntimmer i släta ylledräkter hafva en hård, manhaftig hållning. Krafft och efter honom Schröder betonade under senitaliensk påverkan särskildt typens sjukliga och artificiella sida med svarta, djupa skuggor, och Schröder dref detta till en sorts galant likmåleri.

Hvad man här ser, är en färgens och uppfattningens fördystring, som konstnärligt taget betecknar en reaktion mot den Ehrenstrahlska tidens praktyra glans och glitter, en sträfvan efter en intimare, djupare och mer distinguerad kolorit. Tidspsykologiskt sedt gifver färgens förändring uttryck för 1700-talets första tunga decennier med deras stämning af nöd, undergång och illa inlärd resignation under en nyktrare, kallare världsuppfattning, i hvilken borgerlighetens husdygder småningom ersätta det episka flödet af storhetstidens

heroism. Den konstnär, som starkast representerar allt detta och i bild täljer karolinernas hjältesaga in i olyckans år och nederlag, är David v. Krafft (1655—1724). Han är det svenska 1700-tals-måleriets Altmeister, och från hans atelier utgå alla konstnärer af någon rang, som under seklets förra hälft föra palett och pensel.

*

Ytterlinjerna af Kraffts biografi finner man i hans meritlista bland de Gahmska anteckningarna och i den korta självbiografien i Nescherska samlingen. Inkallad till Sverige 1675, vann han ryktbarhet som Ulrika Eleonoras lärare i målning. Med understöd af henne reste han 1684 utrikes för att förkofra sig i konsten. Öfver Köpenhamn for han sakteligen genom Tyskland, rekommenderad från hof till hof, och öfverallt hade han »den lyckan att aftaga de furstliga personerna». 1687 anlände han till Italien. Han studerade först i Venedig (antagligen under män som Andrea Celesti och Trevisani), sedan i Rom, där han uppmuntrades af Kristina, till hvilken han rekommenderats af Karl XI. Han arbetade i den »akademi», som tycks hafva funnits i hennes palats. Han besökte flera andra italienska städer och dröjde särskildt i det sedan Caracciernas tid så högberömda Bologna, där den nydanade Clementinska akademien sökte upprätthålla de gamla traditionerna. Öfver Venedig, där han »med allmän applausu utförde

ett publikt arbete», reste han 1693 till Wien, där han porträtterade den kejserliga familjen, och till Paris, hvarest han utan tvifvel besökte Rigauds och Largillières atelierer. 1696 återkallades han hem för att stå redo att upptaga den åldrade Ehrenstrahls svällande mantel. Efter dennes död 1698 blef han också hofkonterfejare med årlig lön af 600 dal. s:mt, som enligt bref af den 28 aug. 1699 ökades till 1,000 dal. s:mt. Flitigt anlitad som porträttör af hofvet och de förnäma med en taxa af cirka 25 à 30 dal. s:mt för bröstbilder och 50 för knästycken, borde han — så en gros som konterfejmakeriet drefs i hans verkstad med hjälp af talrika lärlingar — hafva blifvit en rik man. Kungamodern t. ex. har han enligt Böttigers ur räkenskapsböckerna hämtade uppgifter porträtterat ej mindre än sextio gånger. 1721 års mantalslängd visar också, att han erlade så pass hög hyra som 600 dal. k:mt. Han lefde då i staden mellan broarna efter att förut hafva varit bosatt i »Hermannis hus» på Söder. Olyckliga familjeomständigheter fördystrade hans ålderdom. Mellan 1713—1721 låg han i en förbittrad process med sin andra hustru, Elisabeth Speet, hvilken att döma af rättegångshandlingarna (Riksarkivet) synes hafva varit ett ganska riskabelt fruntimmer. »Hunsvott» och »penselslickare» voro hennes favoritbenämningar på hofkonterfejaren, och hon öfverföll honom icke blott med hugg och slag, men ville förgifta honom med en »trolldryck». Krafft erhöll 1719 adelskap och titeln hofintendent. Som landets främste målare betraktades han till sin död 1724,

och vid hans bår strängade Carl Eldh sin elegiska luta.

Så lärjunge af Ehrenstrahl som Krafft var, betecknar hans konst från tiden efter den italienska resan dock en medveten motsats mot mästarens lynne. Tjusad af senitalienskt måleri och särskildt af den dunkla brand och det halft ogenomträngliga djup, som Guercinos lärjungar älskade, tillägnade han sig ett helt annat koloristiskt ideal än Ehrenstrahl, lika inbundet som dennes var öppet och oraffineradt, med brunaktig eller svart helton och ett färgspel af djupblått, blekblått, gult och hvitt. I uppställning och uppfattning blef han enkel och omedelbar af en flärdlöshetens kraft, som föraktade bråkiga emblem och brokig stass. Af de tallösa svenska kungliga porträtt, som han utfört, från och med Karl X Gustaf och Hedvig Eleonora till och med Karl XII och Ulrika Eleonora d. y. — äro några (t. ex. Karl X Gustafs i romersk dräkt på Gripsholm) rena kopior efter Ehrenstrahl, medan andra i den måttfulla och förnäma värdighet, med hvilken figurerna äro insatta på dukarna, den kärleksfulla individualiseringen, alla färgers distinktion med blandningen af djupa, dunkla och kyliga toner tala om en ny tid och Kraffts eget konstnärstemperament. Sådan är hans porträttbild af Ulrika Eleonora d. ä. (Riddarhusets kansli) och flera framställningar af riksänkedrottningen, t. ex. där hon som gammal och bekymrad sitter i en blå länstol (Vibyholm). Främst står han för eftervärlden som Karl XII:s målare. De äldsta af konungens porträtt torde också de gå tillbaka

på Ehrenstrahlska kompositioner. Först vid själfva skiftet mellan seklen stod den unge Karl XII modell för Krafft. Han skapade då den typ af en dådsjuk yngling, som förläst sig på Alexander, hjälten med Narvahumöret, som vi känna genom taflor på Gripsholm och Edsberg (retrosp. utst. 1898). Sedermera följde hans bilder Karls kungasaga, intilldess hans Lundaporträtt från 1717 gaf den typ, som blef beståndande för eftervärlden. Dock om Kraffts Karl XII-bilder skall i annat sammanhang talas. Nära besläktade med ynglingaframställningen af Karl XII och utförda vid samma tid voro Kraffts porträtter af dennes svåger Fredrik af Schleswig-Holstein, af hvilka sinsemellan skiljaktiga varianter finnas på Nationalmuseum och annorstädes.

En del privatporträtt röja i ännu högre grad den gamle konterfejarens förmåga af aristokratisk skildringskonst. Ett utomordentligt verk är i detta hänseende det stora knästycket af riksrådet Johan Gabriel Stenbock (måladt mellan 1698—1705, i Uppsala Universitet) af en utomordentligt öfverlägsen och lugn förnämhet, utfördt i behärskad, litet torr färg. Äfven en rad personer tillhörande den högre magistraturen har Krafft skildrat i hela den karolingiska byråkratiens styfva värdighet. Bröstbilden af Johan Rosenhane, president i Wismarska tribunalet (Rehbinderska samlingen) är ett godt prof härpå — det utandas en hög adlig ämbetsmans högdragenhet ända till den yttersta toppen af den stora, segelgarnsaktiga allongeperuken. På äldre dagar förlorade Kraffts

färg både saften och finheten, och vårdslösheten i modelleringen af lemmar och extremiteter ökades till det otillåtna. Präglade långt mer af konstnärens skuggsidor än af hans ursprungliga, fina artistöga äro t. ex. de handtverksmässigt utförda karolinerna på Drottningholm, där karnationen är rödbrusig och allt ansiktsuttryck och personligt lif borta. Kvar står endast en egendomlig stolt, förtärd stelhet, ett surmulet majestät, som talar om en förödd hjälteålder och en af bekymmer och maskinarbete utsliten konstnär. En sollös butterhet med gråsvart skuggning kännetecknar också en del kvinnliga bröstbilder af Krafft från dessa senare år, hvilka dock länge förblifva fängslande genom silhuetteringens pregnanta finhet. Nagler uppgifver, att Krafft raderat några gubbhufvuden med stora skägg, »i Rembrandts manér» — man skulle däraf möjligen kunna draga den slutsatsen, att han vore fader till en del prästporträtt med gulaktiga clairobscurreflexer. Ett sådant är Göran Nordbergs på Gripsholm.

Af D. von Kraffts lärjungeskara hörde de äldre, Georg Schröder, David Schwartz och Johan Starbus, närmast ihop med hans egen riktning. De yngre, Lorenz Pasch och Olof Arenius, voro porträttörer, hvilka sökte arbeta sig fram ur den internationella barockkonsten till ett självständigt, mer fosterländskt uttryckssätt. Scheffel däremot, som högst obetydligt vistats i Kraffts verkstad, var den egentlige öfvergångsmästaren till det rococomåleri, hvilkets chef blef den allra mest begåfvade af Kraffts lärjungar, Gustaf Lundberg. Den karolingiske

konterfejarens atelier behärskar så mer än ett halft sekel af svensk målarkonst.

Krafft's efterföljare som hofmålare, Georg Engelhard Schröder (1684—1750) var son till den tyske guldsmeden Veit Schröder, och ett drag af juvelerarkonst, af galant målning afsedd för infattning i silfver och guld, kan föresväfva en äfven vid hans damporträtt i stora proportioner. Efter studier hos Krafft reste Schröder 1703 utrikes och studerade särskildt i Venedig, Rom, Paris och London. Han följde mästare som Carlo Dolci, Trevisani och Ant. Coypel, hvilka han imiterat eller kopierat. Öfver tjugu år dröjde Schröder utomlands och hemkom först 1723—24 och blef genom kunglig fullmakt af den 15 december detta senare år hofkonterfejare med 1,000 d. s:mt i lön. Den 9 januari 1745 benådades han med »hofintendents karaktär». Han sökte tillägna sig den senitalienska målarkonstens behagsjuka och drömmande sensibilitet, som i religiösa ämnen låter stämningen lösas upp i gudlig hektik och i mytologiskt novellmåleri drifver en slapp lek med yppiga draperier kring en nakenhet, som af antikens skönhetsglans blott har kvar en smula alexandrinsk elegans. Men Schröders färg är för matt och svag, hans teckning för tung att kunna gifva den stämning af ett ännu i afdomnandet skönt land, som denna konst meddelar. Af de många religiösa målningar han utfört, är den bästa, altartaflan i Drottningholms kyrka — som det påvisats af Looström — en slafvisk studie efter Carlo

Dolci, och rent af humoristiska äro de uppbyggelsemålningar med protestantiskt tillnyktrad jesuitsentimentalitet, som förvaras i Mariefreds kyrka. Schröders mytologiska bilder äro knappast roligare. Det brister hvarje spår af stämning eller öfvertygelse i dessa mödosamt berättade barockanekdoter med den tunga färgen och den intresselösa formen, som t. ex. Apollo och Kampaspe (fru Eichhorn) från 1702, sålunda före hans utresa, eller de senare allegorierna å Drottningholm. Ej heller för det officiösa och imponerande porträttet räckte Schröders glanslösa kulör till. De bilder af Fredrik I och Ulrika Eleonora, som han efterlämnat, eller hans rådsherrar i stora peruker och talarer hafva hvarken den Ehrenstrahlska skolans eloquentia corporis eller öfvertygande och lysande stoffmålning, och Kraffts djupa färg blir hos Schröder flack och grumlig. Högst i denna riktning stå ett par stora knästycken af Arvid Horn och dennes tredje hustru Margaretha Gyllenstjerna (grefve A. Horn). Det oaktadt var målaren ytterst anlitad. Hans bouppteckning visar, att hans atelier var en fullkomlig porträttfabrik. Kung Fredrik och hans drottning funnos där på förlag i »lebensstorlek, knäduk eller bröstduk, hvilket man önskade», och en lång rad bilder af riksråd och förnäma damer vittna om en popularitet, som höll ut trots målarens allt tilltagande klenhet i yrket. Bäst äro dock några privatporträtt, som den gamle assessor Keders å Gripsholm — replik i Rehbinderska samlingen — med det knotiga, uttrycksfulla ansiktet, om också de smutsiga skuggorna här

såsom alltid tyckas stamma från en illa rengjord palett. Ypperst af hans verk äro utan fråga hans kvinnoframställningar, vare sig de stå ta med gudinnenamn och representera elementen, såsom de fyra allegorierna i Nationalmuseum, hvilka stå fransk konst från öfvergången till rococon nära, eller äro rena porträtt. Sådana möta här och hvar i samlingarna: damer med nakna halsar och bröst i djupt utskurna hvita sidenlif, sirade med palmetter och blomguirlander. Synnerligen typiska äro flera dylika bilder i Vibyholmssamlingen, exempelvis af Magdalena von Dreijern (1737) och Sigrid Bonde (1738). Djupt dekolleterade blicka dessa damer med stora, öppna ögon trånsjukt ut i världen. Målade med en len, smeksam pensel, i en gulaktig, lagunsjuk ansiktston, genom hvilken skuggorna bryta fram såsom streck af tusch, där de följa näsans linjer och gifva en dunkel folie åt de röda, sinnliga läpparna, hafva de mer än allt annat af Schröder ett stänk af den senitalienska stil, hvilken han eftersträfvade. Ett drag af rococo tycker man sig skönja i de taflor Schröder gjorde öfver turkiska ambassader i Sverige, och hvilka bringa i minnet tidens allmänna smak att syssla med turbanens och mameluckernas land. Smärre sådana turkbilder hittar man ofta i samlingarna (det fanns t. ex. sådana hos Eichhorn), men hvar äro de enorma målningar i denna väg Schröder utfört? En räkning i Riksarkivet, bifogad en ansökan af hans änka till Kungl. Majestät, visar, att han målat »Mustapha Aga, envoyé vid Kgl. Svenska Håfvet 1724 med 3:ne Personer af thess

Suite i lebens storlek (4 alnar högt, 3 alnar och ½ qvarter bredt)» och »Sahid Mehemed Effendi, envoyé vid Svenska Håfvet 1733 och thess suite af 13 Personer i lebens storlek (4 alnar ½ q:ter högt, 5 alnar och 1½ q:ter bredt)». Mot dessa kolossalbilder äro de motsvarande skildringarna af de resande hundturkarna i Gripsholms ståthållarerum rena miniatyrer (50 × 43 centimeter). Schröders boupptеckning röjer en otrolig mångsidighet. Vid sin död hade konstnären i sin atelier utom alla skisser en mängd mytologiska bilder och altartaflor, 26 landskap och 21 venetianska vyer.

Schröder blef rik på sin konst och fick också höga priser. En replik af hans nattvard betalades med 1,800 daler kopparmynt. Han bodde 1730 i det Douglasska huset på Blasieholmen och hyrde där en våning på sju rum för en årlig hyra af 900 dal. k:mt (mantalslängden), och af boupptеckningen se vi, att han var husägare. Denna handling för oss in i ett typiskt, burget borgarhem från tidpunkten strax före rococons inbrott. Allt är förmöget och gammaldags. Biblioteket erbjuder blott tysk och engelsk litteratur med afgjordt kristlig anstrykning. Döttrarna hade juveler och luta, men »2 spinnrockar, 2 linhäcklor, 2 blånkammar, 1 par ullkardor, 4 stycken nystfötter och 2 bandstolar» vittna om, att husfliten icke glömdes. Schröder dog 1750 och hade då på slutet varit »mycket vahnför, ehuruväl han ock i sina bästa dagar icke gjorde något extraordinärt», heter det kort och godt i Berchs tjugu år senare skrifna uppsats om »Konsten i Sverige» (Allmän.

Tidn. 1770), ett bevis på, hur hastigt hans stjärna slocknade.

Anspråkslösare än Schröder var den föga kände Johan Starbus (1679—1724). Starbus var född i Amsterdam, men kom 1687 med sin far, en skicklig pistolsmed, till Sverige. Hvem som var hans förste mästare är ej bekant. Troligen begynte han sina lärospån hos Mijtens, men kom sedan till David von Krafft. 1702 reste han utrikes, men 1706 torde han hafva varit hemma. Åtminstone nämner honom Goelgel i sin »Beskrifning öfver Sverige» 1707 »ein trefflicher Contrefeitmahler» och berättar, att han rest i Tyskland, Frankrike och Italien. »Jaen Starbus» tecknade han sig själf både i signaturer (Vibyholm), i underskrifter å kvitton och i 1721 års mantalslängd, då han bodde i staden inom broarna och betalade omkring hälften så mycket som Krafft i hyra, något som angifver hans position. Han hade förbindelser med hofvet. 1713 reste han för riksänkedrottningens räkning till Kristianstad med 100 dal. s:mts reseanslag för att afmåla drottningen i Polen, Stanislaus Leczinskis maka. Han utförde också porträtt af hennes mor och döttrar, fyra dukar betalade med 240 rdr. (nu å Gripsholm och Drottningholm). Starbus kallas i dessa handlingar hennes »Kgl. Mayestäts Conterfeyare». 1717 sökte han enligt ansökan i Riksarkivet att blifva hofminiatör efter Brenner, men fick ej platsen, som sedan tillföll Richter. Men han blef Ulrika Eleonora d. y:s målare och har ofta afbildat henne (kopia Drottningholm, Hammerska samlin-

gen). Det är stora ceremoniporträtt med rik bakgrund af kolonnarkitektur, tronhimmel med lambrequiner och draperier. I Vibyholms samling förekomma porträtt af Carl Bonde och Ulrika Bonde, båda bleka och glatta. Fylligare intryck göra några andra bilder, höftstycken af män i bruna, sammetsskimrande dräkter med en ljus glans öfver färgen, en smula i Kraffts stil, men i en mer borgerlig och glad tonart (porträtt af Joh. Ribe i Medicinalstyrelsen, 1720, grosshandlaren Johan Piper i Rehbinderska samlingen, porträtt af en okänd, n:r 230 i Vibyholms samling). Starbus afled 1724 — i fattiga omständigheter, eftersom hans änka sedermera lifnärde sig som barnmorska.

Af långt högre rang än Starbus, kraftigare personlighet och starkare koloristtemperament var Johan David Schwartz (1678—1740). Ingen af Kraffts elever står läraren så nära. Schwartz har dennes tunga, allvarliga färg med dess dunkla, ofta starka brand, samma stela hållning, som prägla den gamle hofkonterfejarens verk. Men han har därjämte en svensk böjelse för kostbar färgprakt. Han är en större älskare af rika stoffer, galoner och guld än någon af tidens porträttörer. Ett intyg af Kraffts hand lär oss, att Schwartz 1701 for utrikes för att vidare fullkomna sig »i sin vetenskap». Skulle man vilja gissa på läraren, torde man böra tänka på Largillière. Efter hemkomsten kring 1708 utförde han en mängd porträtt, igenkännliga på den djupa färgen i förening med smaken för skimrande guldfransar och -stickerier mot mörk botten. Med ansikten, som verka smala inom de yfviga peru-

kerna, nikotinbruna i hyn, raka i sin karolingiska styrka stå hans krigsmän framför oss, och äfven deras damer hafva öfver sig en styf värdighet.

Mer än någon annan af sina samtida för han det storsvenska lynnet från 1600-talet in i partitidehvarfvet, och så lysande bilder som hans Arvid Horn-framställningar finnas icke från 1700-talets förra hälft. Ypperst af dessa är kanske ett ståtligt knästycke af Arvid Horn som chef för lifdrabanterna, stående i ett fältläger. Den vackra uniformens guldbrokad skiner och lyser. Hufvudet har något af Largillières breda pomp med peruk i stor in-folio. Vaktbrickan med Karl XII:s namnchiffer kring halsen lär oss, att bilden är målad före 1718 (grefve A. Horn). Praktfulla äro också ett par stora knästycken af Arvid Horn och dennes tredje hustru Margaretha Gyllenstjerna, också i den Hornska samlingen. Det är den styrande premiärministern, Sveriges okrönte härskare, som Schwartz här framställt i riksrådsdräktens purpur och hermelin med rådshatten på bordet. Rockens gyllene brokad lyser mot det myckna djupröda. Den sittande figurens ställning är som alltid hos Schwartz kapprak och stel, men hållningen imponerar och hela bilden gifver intryck af det parlamentariska adels- och ämbetsväldet från frihetstidens början. Hans maka är också framställd med ceremonimässig ståt, sittande vid ett bord, på hvilket står en porträttmedaljong af hennes dotter. Riksrådinnan är klädd i en tung, pälsbrämad dräkt med en praktfull brosch i bröstet. Hufvudet är litet, smalt, likblekt med en gråsvart skuggning,

och hela hennes gestalt har det kärfva och ogra-ciösa, som utmärker Schwartz' kvinnobilder (t. ex. det stora porträttet af en dam med ett barn i Rehbinders samling). Båda dessa knästycken äro utförda 1726. Det yppersta profvet på Schwartz' mindre porträtt är den förträffliga bröstbilden af Magnus Stenbock (1712), som i sin djupa färg och stolta hållning är karaktäristisk för mästaren (retrosp. utställningen 1898), medan en enkel borgerlig tafla, konterfejet af räntmästaren Berge Rommel (1725) i Uppsala Universitet, i sin flärdlöshet med den gammaldags svenska typen i den bruna dräkten är slätare utförd med fattigare kulör, men visar den tendens mot ett nationellt och af barockstilens konventioner oberoende porträttmåleri, som Pasch d. ä. och Arenius sedermera representera. Otympliga, utan all barnlifvets lust och omedelbarhet äro de småttingar af Schwartz' hand, som man ibland ser i samlingarna (hos Rehbinder finnes t. ex. en liten Wachtmeister, målad 1719).

Schwartz' blomstringstid inföll ungefär mellan 1708—1730 och ovisst är, hvilket år han dog. Man har antagit kring 1740. Han har också målat bibliska ämnen och altartaflor (Svinestads kyrka i Östergötland), men det är som framstående porträttör med afgjord och glansfull koloristisk begåfning, som han väl förtjänar minnas.

Mera kända till utveckling och konstnärskap äro Lorenz Pasch d. ä. och Olof Arenius, och med dem växte en ny generation fram. Lorenz Pasch d. ä. (1703—1766) var son till en målarmästare från Lübeck, Danckwardt Pasch, hvilken

1721 hade målarverkstad i egen gård uti kvarteret Torsken i Jakobs församling, och hela släkten visar den logiska utveckling från handtverk till konst, som kännetecknar många stora konstnärsfamiljer. Ännu i början af 1721 var Pasch — som vi sett — kvar i Kraffts atelier, men samma år begaf han sig till London, där han studerade hos Dahl och Hysing. Enligt sonens korta biografiska skiss blef han där »rätt mycket occuperad för Portraiter uti Van Dalens (M. Dahl) manér». 1728 hemkom han. Otvifvelaktigt är, att Lorenz Pasch vid denna tid, det första decenniet efter sin återkomst, var porträttören på modet med ett stort och ansedt namn. Utom en hel rad adliga porträtt å Gripsholm och Vibyholm vittnar därom en räkning, funnen i Åkerö arkiv, visande, att han 1735 målat den afgjordt störste konstkännare Sverige under hela seklet ägde. För 100 dal. s:mt stycket har han utfört bröststycken af Tessin och dennes grefvinna, och att den store älskaren af rococokonsten anlitade honom, visar, att hans porträtt tillfredsställde fullt artistiska anspråk.

Tvenne bilder, båda från 1732, låta oss lära känna Lorenz Paschs konst under hans första skede, medan ännu elegansen och minnena från utlandet lefde kvar i hans pensel, och båda dessa porträtt gifva ett i hög grad fördelaktigt prof på den artistiska förfining, som han vid denna tidpunkt ägde. Det är först midjebilden af Carl Bonde som Pèlerin d'amour å Vibyholm. Den unge ädlingen är iförd en maskeradkostym — Watteaus cythereiska uniform med röd pilgrimsdräkt

och silfverganser. Håret är pudradt under den tillknutna hatten, hvilkens band falla mot skuldran. I ena handen håller han pilgrimsstafven, kring hvilken den sköna bundit en rosett, och med den andra gör han en sirlig åtbörd som för att illustrera reseberättelsen om den ansträngande men intressanta färd, på hvilken han är stadd. Ansiktet är en smula liflöst med den svaga skuggningen öfver de stora, reguliära dragen, händerna träaktiga som alltid när de förekomma hos Lorenz Pasch d. ä., och det är, när man betraktar dem, som man mest tänker på framstegen hos sonen, hvilken af seklets alla svenska målare skildrar händer bäst, med en ovanlig själfullhet. Litet torr i färggifningen, men klar och distinguerad, är denna bild onekligen ett af de mest eleganta och världsmannaaktigt otvungna porträtt, som finnas från frihetstidens äldre hälft. I ännu högre grad kunna dessa epitet tillämpas på det andra verket från samma år.

Det är ett porträtt af en trettio års man med en flöjt i handen och en notbok framför sig, lagd mot en trästam (herr A. Durling). Man studsar till af förvåning öfver, att Lorenz Pasch verkligen kunnat åstadkomma ett så utmärkt arbete. Mannen i den lätta gråblå dräkten — han har likhet med konstnärens broder, den mångsidige, sarkastiske och retlige dekoratören Johan Pasch — står i ett svagt antydt sommarlandskap: ett hörn af en park, och småler åt sitt eget drömmeri under en paus i sin sonat. Frånser man de liflösa händerna, är bilden fulländad. Figuren gifver en försmak af

gustaviansk elegans, och det hvilar en stämning af ungdom och artistskap öfver porträttet, som är förtjusande. Tonen i det hela är klar och fin, färgen lättflytande och tunn med konstnärligt anbragta lasurer. Genklangen af fransk porträttkonst är omisskännelig. Liksom Bonde klädd som Pèlerin d'amour, anslår också denna bild med sin musik i fria luften en sträng, som för tanken mot århundradets största måleriska företeelse, Watteau. Man frågar sig, om ej Pasch möjligen 1729 gjort hemresan öfver Paris — men förbindelsen mellan Frankrikes och Englands konst var ju vid denna tid mycket liflig.

I båda dessa bilder framträder en lust att uppfatta figurer och typer liffullare än på vanliga porträtt. Några borgerliga konterfej röja mindre förnäm elegans men starkare grepp i verkligheten, en intim förtrolighet med den samhällsklass, till hvilken konstnären hörde. Det gäller i främsta rummet det stora knästycket af en Borgarfru i änkedräkt, som hamnat i Rehbinderska samlingen, och hvilket ömsom kallats Paschs mor och hans svärmor — madam Beckman. Bilden röjer samma oförskräckta lust att individualisera, samma kärlek till alla detaljer i modellens miljö, samma håg att träffa på kornet människan, sådan hon går och står, präglad af sina vanor och omgifven af sin atmosfär, som kännetecknа den berömde sonens konst. Den gamla frun sitter midt emot oss i sin stol med ena handen mot en röd kudde på bordet. Den andra håller en öppen silfversnusdosa och bjuder en osynlig grannfru på en pris.

Hon är klädd i söndagsdräkt med hvit mössa, pärlhalsband och svart blommig kjol och har öfver axlarna en pelisse, fodrad med gråverk, tydligen icke för köldens skull, men för att vara magnifik. Det är en fryntlig gammal dam, men med skinn på näsan, af den art, som den svenske Argus tyckte om. Hon har ej lärt sig de franska glosorna och flärden. Hon liknar Arvid Horn vid Haman öfver sin »tasse» med kaffe, och om söndagen läser hon Arndts »Sanna Christendom». Som det heter i en af Gyllenborgs satirer, hon »sitt hushåll skötte om, och veckan förr'n hon dog — hon sina psalmer sjöng och sina pigor slog». Hela typen är af stor sanning. Färgen har här mist det kontinentala draget, den eleganta klarheten och blifvit mörkare och klanglösare. Bilden torde vara från 1730-talets slut.

Ett midjestycke af den föga kände bildhuggaren Petter Nordberg från 1745 (Bredablick på Skansen) är däremot kraftigare i tonen, med starkare pålagd färg och ett totalintryck af i rödt skiftande brunt. Skulptören sitter vid ett bord, på hvilkets gröna duk ligger ett kvinnohufvud i marmor. Bilden är restaurerad af Bruncal och har därunder nog mist det torrare målningssätt, som karaktäriserar äfven Paschs bästa bilder från senare år.

Alla dessa arbeten visa, hvad Lorenz Pasch förmått åstadkomma, om han arbetat under gynnsamma förhållanden. Olyckligtvis fick han ej tillfälle därtill och blef aldrig hvad han kunnat blifva, en framstående nationell målare, som i fri stil,

med ett föredrag, anpassadt efter olika typer och samhällsklasser, skildrade sina landsmän. Dåligt betalad, tvingades han till fabriksmässig och mekanisk produktion, hvilket — som det heter i sonens lefnadsteckning öfver fadern — »vid tilltagande ålder gjorde honom ledsen och trötter, isynnerhet som han tidtals började blifva mycket sjuklig». Så farligt med fattigdomen torde det dock ej hafva varit, då han — enligt 1743 års taxeringslängd — betalade skatt för 22 fönsterlufter och anställde informator med 100 dal. km:t i lön åt sina barn. Men för att hålla detta hushåll uppe gällde det att producera och förtjäna penningar. I bröllopskvädet vid Paschs giftermål prisar den poetiske gratulanten (Stockholmsprästen P. Gröndahl) konterfejarens kall, som bildar af »Guds originaler» och utropar därvid:

Thetta ej för honom gäller,
I sitt ställe ta Gesäller,
Gossar, som i Lära är.
Honom the ei kunna hjelpa,
Men hans målning snarar stjelpa.
Sjelfwer måst han hålla här —

Redan 1731 hade han dock i lära »gossen Erik Lindbom», och säkerligen funnos flera medhjälpare i hans atelier, där med åren konsten fick rent handtverksmässig karaktär. Bland hans mer kända elever var särskildt Johan Stålbom. En hel mängd bröstbilder af damer med frusna, stereotypa leenden, torrt målade små blommor i det pudrade håret, groft behandlade dräkter och mantlar, hvilkas färg med åren ynkligen bleknat, gifva prof

på fabriksproduktionen från de år, Pasch ännu hade relationer med de förnäma. Sedermera tillverkas i hans atelier små bröstbilder af de kungliga och särskildt prästporträtt. Pasch har målat många svartklädda prelater för sakristior och konsistorier. Snack har graverat ett dylikt af Olaus Kiöring från 1746. I Storkyrkan finns ett af J. Troilius från 1752, och sannolikt är den bild i Östermalms kyrksal, som förevigar den beryktade Ruthströms andliga korporaltyp, också af hans hand. Dessa ålderdomsverk blefvo ständigt mörkare och tröttare — utan spår af målarlycka. Tungt och ovigt förde de giktbrutna fingrarna penseln, och ensamt uppehållen af glädjen öfver sin son Lorenz' utmärkta begåfning och sin milda och sjukliga dotter Ulrikas lyckliga anlag för hans egen konst lefde den gamle hedersmannen till d. 7 aug. 1766.

En annan typ var Olof Arenius (1701—1766) med kanske djupare artistläggning, men tyngre hand än Pasch under hans bästa år, med samma omedvetna sträfvande som denne efter ett nationellt uttryckssätt. Kyrkoherdeson från Uppland och medlem af dess nation i Uppsala (1715) studerade han sedermera hos David von Krafft. Ett kvitto på två års hyra af d. 26 juli 1729 (Kungl. Bibl. H. S.) visar, att han begynte som konterfejare i Stockholm, men åren 1730—36 vistades han i Holland. Knellers barockmanér inverkade på honom, men äfven de gamla holländska mästarna, som han ifrigt studerade. Hemkommen 1736, började han utveckla en liflig verksamhet som porträttör och

kom som sådan i beröring med alla samhällsklasser. Han blef efter Pasch målaren på modet. Af Lovisa Ulrikas privata utgiftsbok för 1751 (Nationalmuseum) se vi, att han ännu på äldre dagar, när smaken pekade åt andra håll, arbetade för henne. Till dess Lundberg kom hem och tog lofven af alla, torde han hafva varit den mest auktoriserade af landets porträttister. Hans taxering för 1743, upptagande skatt för tre peruker, tyder också på en viss lyx. Porträtten af riksrådet Cedercreutz, grefvinnan Christina Wrede-Sparre, öfverintendenten Carl v. Hårleman, astronomen Per Wargentin, för att nämna några af hans mest berömda verk, röja, hur framstående hans kundkrets var. Ännu 1756 utför han ett stort porträtt af en man som Augustin Ehrensvärd (Helsingfors' rådstuga, kopia Gripsholm). Arenius' stil bevarade i hans officiösa dukar alltjämt barockstämningen i arrangemangets tyngd och pomp. Detta gäller det på sin tid så berömda porträttet af Hårleman med det högdragna kastet på hufvudet (Observatorium, graveradt af Haid och ofta kopieradt), porträttet af Thord Bonde (Vibyholm), och ännu mer det stora knästycket af Cedercreutz från 1746 (Gripsholm, graveradt samma år af E. Geringius). Riksrådet tronar där i talar med fingrarna utspända i en retorisk attityd vid ett bord, ur hvilkets rika skriftyg den diplomatiska gåspennan sticker upp, och till vänster öppnar sig en utsikt öfver ett landskap — en typisk barockuppställning. Porträttet af general Dühring (1745) å Vibyholm, där denne står med kommandostafven i handen med en fästning till

bakgrund, har också en afgjord barockkaraktär. Men studerar man dessa verk närmare och än mer hans intima och enkla porträtt, varsnar man en konstnär, som innerst ville skilja sig från tidens dekorativa och ytliga lynne. Dessa porträtt låta oss skönja en allvarlig man, hvilkens själ anat något af den djupa konstens ande, och hvilken med fast men af bristande begåfning tyngd vilja sträfvade framåt. Teckningen är skarp och omsorgsfull med säker kontur — Arenius hade i Holland också lärt poussera i lera — och färgen, ofta tunn och slät, dämpad af trög penselföring, är någon gång mättad och djup och vittnar då om koloristens längtan efter must och innerlighet. Om allt detta talar kanske bäst bilden af Wargentin. Det är ett så fulländadt verk som konstnärlig samvetsgrannhet kan åstadkomma. Den enkla bruna dräkten är öfverraskande rik i färgen, och hufvudet med det fina, intellektuella ansiktet, lifvadt af en lärds försynta, skygga ironi, ypperligt individualiseradt. Det är en social typ, ny för frihetstiden, den klassmedvetne vetenskapsmannen, som träder fram och kräfver sin plats. En bristfällig modellering försvagar dock ofta intrycket af Arenius' bilder. En samtida har i Gahms Samlingar skildrat Arenius som en »af isterbuk alls ej besvärad, sorgsen, lång, enkelt klädd man, föraktande grannlåt, olyckligt gift, själf spisande sällan hemma, men tillgifvande likväl allt i hushållet efter råd och lägenhet». Bouppteckningen, som upptäger en hel del fiskdon, visar honom sökande tröst i den mest meditativa af förströelser — metandet. Det var heller ej

mycket som hans holländska Xantippa och hans två döttrar hade att ärfva. Claes Grill hade försträckt begrafningskostnaderna. Bilden af denne förgrämde, fattige och hemlöse källargäst träder fram ur hans egna verk, hvilkas brist på glans låter ana ett tungsint lynne, och i hvilka konstnärsplikten måst ersätta konstnärslyckan.

Arenius var också miniatyrmålare, särskildt i olja. Liksom hans egen lärare, D. von Krafft, hade han dock intet af miniatyristens teknik, och dessa små oljebilder verka som mekaniskt förminskade taflor. (Ett sådant af D. von Krafft i Nationalmuseum, Arenius' småbilder i olja äro ej sällsynta.) — På sista åren torde Arenius hafva vunnit sitt uppehälle som tafvelrestauratör. Han har allt ifrån 1750 restaurerat en hel del af de gamla målningarna på Drottningholm (Lovisa Ulrikas utgiftsbok för 1750), och han meddelade antagligen sin lärjunge Erik Hallblad, den gustavianska tidens tafvelrestaurerare, de första greppen i denna vanskliga konst. Lärjunge och kopist hos Arenius var P. Fjellström.

Till Paschs och Arenius' riktning, äfven om han ej utdanat sig hos dem, kan man till sist föra Johan Streng (1703—1763), som i 1730 års mantalslängd är skrifven som målare (»uthan tienstfolk», gifver i hyra 180 daler k:mt). Äfven han har undantagsvis försökt sig på den svassande barockstilens område (bilden af O. Törnflycht från 1731, graverad af E. Geringius). Ett stort porträtt af en verklig grande dame, grefvinnan Augusta Wrede-Sparre, från 1731 visar likaledes, att den unge konter-

fejaren haft en förnäm klientel och är trots sin dåliga modellering ej utan intresse. Men bättre ter sig Streng i smärre porträtt af en viss okonstlad och hemväfd svenskhet. En sådan duk är den i färgen behagliga och i silhuetteringen uttrycksfulla bilden af instrumentmakaren Daniel Ekström (fru Eichhorn). Svagare är en rad prästporträtt af Streng med olivgula skuggor och en löjlig, trådaktig skäggbehandling — dylika konterfej af flera kyrkoherdar hänga i Östermalms församlings kyrksal. En dubbelbild från 1754 af fröknarna Silfversparre (Bredablick) — de likna ett par dimfigurer — ådagalägger, hur djupt Strengs konst sjönk i uselhet. Ett dåligt konterfej af assessor Nils Wessman från 1762 (Gripsholm) berättar, att målaren producerade ända till slutet af sin lefnad.

Den siste af mästarna från den äldre tiden, redan med ena foten i rococon, är John Henrik Scheffel, som under sitt långa lif (1690—1781) nästan kunde se två stora konstepoker dö. Född i Wismar, utvecklad under intryck af nordtysk och nederländsk konst, hade han, om han besökt Berlinerakademien kring 1710, kunnat få intryck både af Denner och Antoine Pesne. I hvilket fall som helst hade han sin måleriska uppfattning klar kring 1723, då han kom öfver till Sverige, och stort blef icke inflytandet af D. von Krafft på den unge pomraren. Några af hans äldsta bilder från Sverige låta oss konstatera detta. Det är först och främst porträttet af Henrik Falkenberg på Vibyholm, där man för öfrigt bäst kan studera Scheffels utveckling. Signerad 1725, är denna bild ännu på-

verkad af Krafft. Hållningen är mer bestämd och krigisk än senare hos Scheffel, färgen djupare i den blå rocken öfver harnesket, men totalintrycket verkar vida lättare och ljusare, af en ungdomlig, om detaljen kärleksfull målarglädje, som aldrig funnits hos Karl XII:s konterfejare. Samma prägel har en annan duk af Scheffel från samma år, porträttet af kyrkoherden Johan Golitz (Tyska församlingens kyrksal), i hvilkens rödletta hy och klara, leende ögon redan Scheffels ljusa och världsbelåtna personlighet tittar fram. Den lilla bilden af presidenten von Höpken (Bogesund) från samma år med sin rococoklang af blått och silfver tyder ännu starkare på en kommande ålder. Snart är hvarje spår af den gamla tidens lynne borta. Behåller Scheffel ännu barockmanteln, ligger den så löst kring hans personer, att man väntar att de i nästa ögonblick skola stiga ur den, och merendels är dess tomma snirkel — kalligrafisk som en konventionell släng kring en individuell namnteckning — borta. Med Scheffel slår ett nytt färgideal igenom. Ehrenstrahls praktlystna brokighet hade i 1700-talets första decennier ersatts af dunkel glöd eller blek distinktion. Färgen hade visat lust att blifva grumlig och tung med något förstämdt och missmodigt i klangen. Nu tränger den ljusa, glada, öppna tonen in med sin bonhommie och sin lätta musik af rococons glada lifslust.

Scheffels blomningstid inträffar mellan 1730—50. Han eftersträfvar ej som Pasch att gifva noggrant skildrade svenska typer eller som Arenius att lämna starkt och djupt framställda represen-

tanter för olika klasser och yrken. Han gör alla sina människor till medlemmar af en högst »policerad» sällskapsvärld, i hvilken de lagt af sin individualitets innersta väsen liksom spåren af sina specifika sysselsättningar. Enstöringsdraget i deras natur är lika samvetsgrant bortmönstradt som yrkesmärket. Det man ser är sällskapsmänniskan med umgängesleendet i ögonen, en anekdot eller en komplimang på läpparna. I djupare mening obekymrad om sina uppgifter, begagnar Scheffel en fem, sex klichéaktiga ställningar. Ingen af tidens målare är så lätt att identifiera. Oftast är det bröstbilder eller midjebilder han målar med hufvudena vridna i half profil i en ställning, som när man lyssnar till en replik. Ögonen glänsa, det tindrar som af kvicksilfverstänk i de barnsligt klara och genomskinliga pupillerna. Sällan glömmer han att med en liten klick cremserhvitt utmärka glansljuset på nästippen, och äfven, när ansiktena äro allvarliga, upplysas de liksom af ett tillbakaträngdt, ofta en smula illparigt småleende. Det är endast lyckliga människor, som Scheffel ser i världen, och för hvilka hans pensels klara och ungdomligt strålande färger passa, och åldras hans figurer, sker det med epikureiskt lugn och sinnesfrid. Fint hull hafva nästan alla hans gestalter, hy af friska eller skrumpna rosenblad, allt efter åren, ansikten, som skvallra om godt bord och god matsmältning, och hafva dessa människor någon gång i ensamheten gråtit eller vridit händerna, kan man åtminstone ej ana det på hans konterfej. Fonden till de Scheffelska figu-

rerna är ofta ett landskap i konventionell abbreviatyr med en blekröd solnedgångsstrimma i ena hörnet, och i käck, lefvande silhuettering teckna sig bilderna mot luften.

Förträffligt var Scheffel representerad på retrospektiva utställningen 1898, där särskildt bilden af den lärde Nehrman Ehrenstråhle (Rehbinderska samlingen) var karaktäristisk för målarens konst. Eljes förekomma i den Hammerska samlingen flera ypperliga taflor af hans hand — framför allt porträttet af C. F. Eckleff som ung, när han ännu var Tankebyggarnes centrum, innan han sjönk ned till en ordensvurm, utstyrd i »magnifik crapule». Men mångenstädes möter man Scheffels klara af epikureism och intellektuell vakenhet präglade bilder. Konstnären arbetade någon gång i miniatyr. I Hammerska samlingen finnes en sådan, föreställande en kamrer Wallius, säkert efter ett oljeporträtt af konstnären själf, men i sitt lilla format lustigt stämpladt af den ljusa Scheffelska optimismen.

Som verksam porträttör lefde J. H. Scheffel i goda lifsförhållanden. Redan 1731 kunde han betala 600 daler k:mt i årlig hyra, och man föreställer sig hans hem gladt och muntert med ljusa gångmattor och cretonner och bordsvisan sjungen i korus till måltiderna. Elever hade han i stort antal. Några af dem bodde i hans hus, så »Johan Hörner från Sigtuna», hvilken 1731 är i lära hos honom: »niuter allenast kläder» (mantalslängden). Hörner reste sedan (1735) till utlandet och skulle i Danmark förvärfva ett berömdt namn. Scheffels

bäste lärjunge var väl Per Krafft d. ä., för hvilken den fryntlige läraren redan 1743 betalar 20 öres skatt i perukpenningar. Äfven Lundbergs kopist, Björck, torde hos honom hafva inhämtat de första handgreppen. Nära Scheffels riktning stod Fredrik Brander, äfven om han ej bildat sig i hans verkstad. Mindre kända äro ett par lärlingar, som enligt mantalslängderna bodde hos Scheffel, Carl Portéus från Åland (1731), Stephan Ekerot (1740), sedermera verksam i Östergötland, P. Dahlman (1755) — ett barnporträtt af denne nästan okände målare i Rehbinders samling. — Först på 1750-talet aftog Scheffels ryktbarhet. Förgäfves sökte han i olja imitera tidens segrare, Lundberg, såsom i porträttet af Katarina Westerberg (hos fru Eichhorn), där dräktbehandlingen tydligen vill efterlikna pastellens elegans, eller i kopian efter Lundberg af arkiater Bäcks porträtt (Medicinalstyrelsen). Ännu det ståtliga porträttet af Fredrik Krey från 1760 med den eleganta teckningen af figuren visar Scheffels alla goda sidor, men på 1760-talet börjar lusten försvinna från hans verk. Han blir torrare, tråkigare, och den glada tonen går öfver i grå trötthet. Det gäller t. ex. de stora knästyckena från 1763 af Gustaf Bonde och dennes maka Viveka Trolle på Vibyholm.

Efter sin hustrus död afflyttade Scheffel till sin svärson i Västerås. Han hade dessförinnan år 1767 inlämnat en ansökan till Kungl. Maj:t, som bättre än allt annat tecknar den gamle konterfejaren. Sedan han i fulla 40 år — heter det där — »betient alla Familier med deras Portraits af-

tagande til fullkomligt nöije», och som alla hans »förfäder både af faders och moders linjen tjenat H. M:ts glorvyrdigste föregångare, och som ingen är i hela hans slägt, som icke har den nåden att possidera hederstitlar», anhåller Scheffel om »directeurs namn och heder lika med assessorernas»... Ansökan beviljades. Målaren slapp blifva sämre än sin broder, apotekaren i Wismar, och lefde som direktör i Västerås ända till 1781, då en grafpoet med skäl kvad öfver hans namn:

»Hans bortgång således blir på tvefaldt sätt beklagad —
Förlust af ädel konst, af menskovän bedagad.»

Med Scheffel är 1700-talets äldre svenska artistgeneration slut. Han är den siste, som ännu har kvar något af barockens stilistiska kännetecken, en återstod af dess uppfattningssätt. Som hörande till den gamla skolan böra till sist nämnas några föga kända och föga framstående porträttörer, hvilka tillfredsställde blygsammare, borgerlig efterfrågan på familjebilder. Sådana voro t. ex. Johan Stålbom (1712—1777), ursprungligen lärjunge hos dekorationsmålaren Johan Pasch (1729 års mantalslängd), därpå hos dennes broder L. Pasch, sedermera påverkad af Scheffel. Han arbetade särskildt i Östergötland. Gillberg har graverat ett porträtt efter Stålbom af lektor M. Lidén i Linköping, den ryktbare sjuklingens fader. Detta Stålbomska porträtt i Linköpings bibliotek är liksom flera bilder af honom därstädes så restaureradt eller rättare sagdt så insmordt med olja och fernissa, att man ej vidare kan få

en idé om dess karaktär. Hit hör också Jean David Kock (florerade 1720—45), af hvilkens släta och tarfliga kopior prof finnas på Gripsholm, och hvilken fortsätter den Ehrenstrahlska traditionen, samt Paschs släkting tapetmålaren D. von Cöln, också klen porträttist på lediga stunder. Rent obekanta konterfejare, hvilkas verk aldrig namngifvits, förete mantalslängderna från denna tid i ej ringa tal — sådana äro t. ex. Magnus Hjolman, nämnd redan 1721 och verksam ännu 1750, som synes af ett kvitto af C. S. Staudenhielm (Kgl. Bibl. H. S.), Johan Geist, Hindrich Christian Huk, bataljmålaren Isaac Krus m. fl. En resande utländsk konterfejare var väl den D. K. Quinchard, af hvilken man från 1730-talet finner ej oäfna porträtt (t. ex. Anton de Geer i baron K. de Geers samling).

Hvad miniatyrmåleriets konstnärliga lekverk angår, kom det något ur modet under frihetstidens äldre hälft, delvis på grund af fattigdomen under stora ofreden, då guldsmedsyrkets tillverkningar också aftogo och man ej längre ville bekosta den dyrbara montering af ädla metaller och pärlor, som gaf dessa konstverk sin rätta inramning. Tendensen var ej heller under mössornas första välde med dess anda af hushållsam och äkta svenskhet mycket blid mot lyx och bjäfs. — Efter sina långa utrikes resor blef David Richter (kring 1664? † 1741) hofminiatör 1719 och kvarstår som sådan till 1728, men någon jämförelse mellan honom och hans föregångare är ej tänkbar. De få miniatyrer jag sett af Richter (Nationalmuseum, Ham-

merska saml., retrosp. utställn. 1898, Settervalls saml.) hafva klara färger och skarpa ansiktsuttryck mot gulkorniga fonder, men vittna ej om något särskildt miniatyrtemperament och sakna genrens första villkor, den lätta, behagfulla behandlingen. Richters oljeporträtt (Nationalmuseum, retrosp. utställn.) äro i själfva verket långt intressantare i den omsorgsfulla, petiga men lefvande karaktäriseringen af ansikten och stoffer. Mycket anlitad som miniatyrist torde han dock hafva varit in till det sista. Bouppteckningen upptager 33 »oinfattade små porträtt». Richters hem var rikt med en dragning mot pietismen. Där funnos många andakts- och kommunionböcker, och »Scrivers Själaskatt» torde hafva varit den gamle miniatyrmålarens söndagsläsning.

Streng, Lemkes kopist Stavert, Starbus, Arenius och Scheffel m. fl. måla alla porträtt i smått, men utan att kunna kallas verkliga miniatyrister, och konsten föll därför i händerna på klena konterfejare, som Niclas Lafrensen d. ä., eller rena dilettanter, för att först få föryngradt lif med den franska skolan på 1740—50-talet.

Tillägger man slutligen, att bakom denna öfverklass af artister stod en kompakt majoritet af yrkesmålare af alla sorter, ämbetsmålare, porslinsmålare, tapet- och trofémålare, som kunde åtaga sig högre uppgifter, som t. ex. de kända målarmästarna Christoffer Christman, far och son — de förestodo kring 1720—40-talen en målareverkstad med flera lärjungar i Maria församling — torde denna summariska skildring af

den svenska målarkonsten under 1700-talets förra hälft trots sin starka förkortning vara något så när fullständig. En af de allra mest begåfvade af de gustavianska målarna, Carl Gustaf Pilo, begynte just i den Christmanska verkstaden sin första utdaning — han finns där 1730 — och denna barockkonst i Sverige hängde ännu på 1730—40-talen med starka trådar ihop med handtverket. Först med hitkomsten af den nya franska konstnärskolonien inbröt en ny tid, då akademien organiserades och med sin pedagogik ersatte atelierernas gamla traditioner, och då konstnären högdraget skilde sig från yrkena. Det var Tessins, Hårlemans och Lundbergs tidskifte, då den franska rococons ande och åskådning trängde in i landet och i elektrisk kontakt med svenskt lynne skapade en gyllene ålder af svensk målarkonst.

NICLAS LAFRENSEN D. Y. OCH FÖRBINDELSERNA MELLAN SVENSK OCH FRANSK MÅLARKONST PÅ 1700-TALET.

I.

NICLAS LAFRENSEN D. Ä.

Lafrensen, ofta förkortadt Lawerents, hette en gammal borgarsläkt af tyskt ursprung, bosatt i Stockholm alltsedan 1600-talets midt. Dess äldste, mer kände medlem var skepparen Michael Lafrensen, far till konterfejaren och miniatyristen Niclas d. ä., och farfar till den berömde gouache- och miniatyrmålaren Niclas Lafrensen d. y.

Michael Lafrensen, som lefde och dog i Stockholm, förde, enligt handlingar i Stockholms stads arkiv, på Reval ett skepp med den artiga titeln »Fru Johanna», tillhörigt ett rederibolag, bland hvilkets delägare fanns jämte andra aktade och förmögna män ingen mindre än en af hufvudstadens borgmästare, herr Olof Hansson Törne. På äldre år öfvergaf Lafrensen emellertid däck och kajuta.

Tyska kyrkans dopbok nämner honom från och med 1722 skeppsklarerare. 1698 hade han gift sig med Engel Scheel, dotter till en ej obemedlad yrkeskamrat, befälhafvare på det 50 läster mätande skeppet Patientia. Med henne fick han en hel kull med barn — nio stycken — moderlösa 1717. Bouppteckning- och arfskifteshandlingarna efter Engel Lafrensen från 1718 låta oss stiga in i ett ej förmöget men burget borgarhem. Skepparen bodde med sin familj i eget hus, »på egen fri grund» i södra förstaden. Det var S:t Paulsgatan n:r 99, kvarteret Paris. Gården var värderad till 4,000 daler kopparmynt, och inventariet tyder på ett visst välstånd. Det fanns i hemmet guld och silfver för 339 daler, ej så litet 1718, nödtecknens, den yttersta fattigdomens år, och häribland en släktklenod, en guldked af 14 dukater, som den omtänksamma »salig frun lagt af» — som det heter i handlingen — »åt sina bägge döttrar», men som hon aldrig själf fick dela mellan dem till bröllopsgåfva. Linneskåpet var väl försedt med lärft och dräll och möblemanget af en viss prydlighet. På väggarna funnos till och med »sju stycken schilderier» och »20 stycken franska taflor», kanske inköpta af skepparen under seglatser till utrikes orter.

Men när mödernet skulle utbetalas till barnskaran, blef ej mycket kvar af den lilla förmögenheten. Den äldste sonen, Niclas Lafrensen, som 1718 blef fältskärsgesäll — det är den blifvande konterfejaren och miniatyristen — hade redan behöft 300 dal. k:mt till sin uppfostran, och den

andre, Matthias, som konditionerade i Lübeck, 200. De öfriga voro minderåriga och skulle dragas fram i världen. Icke desto mindre hade den gode skepparen beslutit att träda i nytt äktenskap, och troligen i december 1718 äktade han en annan stockholmsk borgardotter, Magdalena Barck. Med henne fick han åter fem barn. Hon afled 1732 och han själf i början af 1733. På nytt låter en utförlig boupptecknіng oss skärskåda förhållandena i hemmet vid S:t Paulsgatan. Den gamle skeppsklareraren tyckes äfven på äldre dagar hafva lefvat i jämförelsevis lyckliga omständigheter. Stödd på »spanskrör med sölfknapp» vandrade han till sin handtering vid Järntorget i Triewaldska huset eller till högmässan i S:t Giertrud, och när vännerna stego in i hans sal, välkomnade han dem med silfverkannan. Men ehuru gården stigit i värde och bohaget i talrikhet, var stärbhusets ställning allt annat än lysande. Skulderna öfvergingo tillgångarna, och barnen kunde »hvarken i fäderne eller de af sednare giftet i möderne» påräkna något arf. Den andre sonen i ordningen, Matthias, den ende som visade anlag att slå sig fram i världen, hade måst bestrida utgifterna för både styfmoderns och faderns begrafning. Att den äldste sonen därvid icke anlitades, visar hans svaga ekonomiska position. Han kallas nu konterfejare, och i den stora brödraskaran, af hvilken eljes alla hamna på sjön eller i borgerliga näringar, skulle han ensam ihågkommas i sin egenskap af konstnär, om också hans små målningar sällan höjde sig öfver handtverket,

men än mer därför, att det lilla grand artistblod, som fanns i hans ådror, hos hans son skulle utvecklas till ett af de finaste och älskvärdaste konstnärsgenier, det svenska måleriet någonsin ägt.

Niclas Lafrensen d. ä. döptes den 13 november 1698. Som redan är omtaladt var han 1718 fältskärsgesäll. Studerar man 1717 års Reglemente och Ordning för Barberareembetet i Stockholm, kan man draga ett par slutsatser om hans eljes okända ungdomsår. Reglementet stadgar nämligen, att ingen »läropojke skall antagas at lära embetet, som icke är 17 eller 18 år gammal, kan läsa, skrifva, räkna, har gådt i Scholan och så vida hunnit, at han det Latinska Språket någorlunda är mäktig» — och där stadgas vidare, att lärlingstiden omfattar trenne år. Den unge Lafrensen torde sålunda till ungefär 1714 gått i Tyska skolan och under den lärde botanisten Joh. Steinmeijers rektorat i omkring fem år dväljts i det gamla läroverket vid Själagårdsgatan. Att han sedermera valde fältskärsyrket, innebar intet underligt. Ämbetet hade sedan gammalt haft sin stamkår bland till Stockholm inflyttade tyska släkter, och under 1600-talets senare hälft hade det utvecklats till ett högt ansedt skrå, omgärdadt med privilegier mot alla slags »qvacksalfvare, lappare och bönhasar». Ett tecken på dess stigande anseende liksom på de skärpta krafven på vetenskaplighet inom yrket lämnar också den titel, med hvilken det nu började officiellt uppträda — den »chirurgiska societeten».

Ingenting är sålunda förklarligare, än att

Niclas Lafrensen sattes i fältskärslära. En anteckning i ämbetets lärlingsbok (Karolinska Institutets arkiv) berättar också, att han 1714 inskrefs som lärling hos mästaren Johan Krahner och 1717 utskrefs som gesäll. För att själf blifva mästare borde dock gesällen dessutom, om det gällde praktik i Stockholm, i »två år tjena hos en mästare, til at se och pröfva, om han dertil är nogsamt tjenlig och skickelig». Först sedan han därpå i högtidlig examen visat »alla manuala operationer och chirurgien tillhörige handgrepp», blef han mästare, räknades som välbeställd medlem af lådan samt fick hänga ut bäcken. Vare sig afskräckt af dessa läroår eller oemotståndligt drifven af sin artistiska dämon, beslöt dock Lafrensen att endast lemlästa patienter in effigie och öfvergick till konterfejarnas oblodiga yrke.

Det torde hafva varit kring 1720, som Niclas Lafrensen begynte utdana sig till målare. Olyckligtvis är det mig icke möjligt att uppgifva hvar och hur. Mellan åren 1718—1731 tryter hvarje bestämd underrättelse om hans lefnadsöden, och man är hänvisad till rena gissningar. Har han stannat hemma, är det näppeligen som lärjunge till någon af tidens svenska berömdheter, som man får tänka sig honom, och föga troligt är, att hofkonterfejaren herr David v. Krafft eller hofminiatören herr David Richter haft bristerna i hans konstnärsutbildning på sitt samvete. Snarare har han väl lärt hos någon mindre betydande konterfejare, hvilken bevarat en smula af det Ehrenstrahlska humöret och traditionerna, ty något af denna sko-

Niclas Lafrensen d. ä. och hans hustru.
Gouache af N. Lafrensen d. ä.

las praktkära omsorger om hermelinens hvita hår och svarta svansar, om guldstickerier och bårder gå i smått igen i Lafrensens bilder med deras textilt utpenslade broderier. Man kan gissa på Starbus eller Kock. En annan hypotes, som frånvaron af hans namn i de tyvärr så defekta mantalslängderna från tiden — för år 1721 finnas de dock tämligen fullständigt — samt i andra handlingar gifver en viss grad af sannolikhet, är, att han

studerat en kortare eller längre del af dessa år utomlands. Visst är blott, att han först 1731 finnes upptagen i mantalslängderna: Contrefeijaren La Vrentz boende i indre qvarteret i staden mellan broarna, huset n:o 78, hos kollegan vid Tyska skolan Friedrich Willkom (1708—1751), tillika med en handelsman från Riga, Carl Albrecht, kanske gammal bekant till familjen, ty en fru Anna Albrecht var bland hans faddrar. Både målaren och handelsmannen voro »ogifte och utan tienstefolk» och betalade en hyra af 3 dal. k:mt i veckan. Någon lysande ställning tyckes den gode konterfejaren sålunda icke hunnit vinna med sin pensel, och säkerligen lifnärde han sig med att måla släta och borgerliga konterfej. Uppe i barndomshemmet på S:t Paulsgatan lefde ännu 1731 hans far, den gamle skeppsklareraren, men gick böjd öfver käppkryckan vid sidan af sin andra fru, och med möda höll hemmet med de många barnen upp en fasad af välstånd, som alldeles störtade samman efter Michael Lafrensens död 1733. I små borgerliga ställningar kringströddes syskonskaran, och ensamt Niclas' närmast yngre broder, Matthias, visade tecken till att vinna en plats öfver medelmåttan. Stadsmäklare, leverantör åt kronan, förmöget gift med en lekkamrat från Maria församling, Catharina Sturr, hade han gårdar i staden och byggde till och med ett landtställe på Djurgården — pompöst döpt till Mattshof. Hos denne råkade Niclas Lafrensen sin svägerskas yngre syster Magdalena och förde henne den 5 december 1736 inför S:t Gertruds högaltare, där den högvördige Sa-

muel Wilcke kopulerade paret. De båda svägerskorna voro döttrar till en gammal skeppare, som i sin krafts dagar seglat på Holland, men nu satt i ro på sin gård uppe i Maria. Ett par kvitton af hans hand (K. B. H. S.) vittna, att han var en inflyttad tysk, och vill man göra en liten konsthistorisk lustighet, kan man supponera honom i släkt med den berömde hamburgske marinmålaren Johan Georg Stuhr (1640—1721).

Niclas Lafrensens fru var vid giftermålet 32 år gammal, och det porträtt, som han ungefär vid denna tid torde hafva målat af henne (i Hammerska samlingen) visar en uppsträckt borgarmamsell med svaga anspråk på distinktion. Hon är klädd i hvitt siden med en bouquet d'amour vid bröstet och några små blommor i det pudrade håret. Fästmannen eller äkta mannen har ej drifvit galanteriet därhän, att smickra henne med något synnerligt uttryck. Det fattas leende både i ögonen och kring munnen, men kanske det högtidliga i att blifva målad i sin finaste klädning jagat från det bleka och trumpna ansiktet med de stora dragen hvarje spår af opassande liflighet.

Vid giftermålet flyttade konterfejaren upp från staden till sin svärfaders hus i Maria på S:t Paulsgatan. »Bocken» var kvarterets ominösa namn. I denna trakt skulle den hederlige konterfejarens borgerliga och beskedliga curriculum vitæ sluta. Här föddes hans fyra barn — mellan 1737—1744 — af hvilka den berömde sonen var den äldste. Här nådde han småningom på 1740-talet en blygsam konstnärlig ryktbarhet, som dock var så stor, att

en dag en af Europas främsta konstkännare, grefve Tessin, sände hit sin löpare för att bedja herr konterfejaren besöka hans Excellens i hans nyligen af Lafrensens ämbetsbroder, dekorationsmålaren Johan Pasch, deliciöst ommålade palats. Det gällde ingenting mindre än ett arbete, som skulle blifva julgåfva åt kronprinsessan. Efter den stunden stannade nog mer än en adlig kaross utanför hans dörr, och på 1750-talet torde han hafva haft en hel liten miniatyrmålareverkstad, hvilkens underbarn var den unge sonen.

Finge man sätta tro till en gouache af Lafrensen (Settervalls samling), som ansetts afbilda honom och hans fru, skulle han hafva lefvat i en viss lyx. På den lilla målningen ser man ett högt rum i rococo med en kolonn, omhvärfd af ett blått draperi i midten. Elden sprakar i den öppna cheminéen. Konstnären och hans maka sitta vid sitt tebord, han i skär sidenrock med pälsbräm, läsande ett bref, hon i blått siden med ett pärlsnöre kring halsen, just i färd att taga en pris snus. En lapphund står bredvid och tuggar socker, viftande på svansen. Föreställer denna gouache verkligen Lafrensen och hans maka, har han säkerligen idealiserat sitt hem och sina förhållanden en smula à la »premier peintre du roi» med kolonn och draperi, medan den anspråkslösa teservisen med sina koppar af terra sigillata väl kunde höra till det tarfliga husgeråd, som bouppteckningen specificerar. Sidennattrocken med sitt pälsbräm har däremot ingen motsvarighet i Lafrensens garderob, där den högsta elegansen var en ny

brun klädedräkt, medan hvardagsplagget, då konterfejaren satt vid sitt målarbord, torde hafva varit en enkel »nattrock af kattun». Men ingenting finnes i taflan, som antyder att den öfver hufvud taget föreställer en målare.

Studerar man namnen på faddrarna för den gamle miniatyristens barn, äro de alla rent borgerliga. Den ende artist, som där förekommer, är Precht junior, Johan eller Gustaf Precht, båda bildhuggare och söner till den store konstsnidaren Burchardt Precht, skaparen af Uppsala domkyrkas predikstol, från hvilkens verkstad så många svassande inramningar och så många praktfulla bordsfötter i de kungliga slotten utgått. Ett lugnt och gammaldags borgerligt lif har säkerligen också Niclas Lafrensen d. ä. fört i sitt torftiga hem, där endast en spegel och ett par taflor kunna räknas höra till det, som var öfver det oundgängliga.

Fru Magdalena Lafrensen dog 1752 och jordfästes på Maria kyrkogård den 12 mars (Maria Begrafningsbok). Blott fyra år därefter i samma mars månad, den 16, afled Niclas Lafrensen. Den 20 kommo skolepiltarna i sina svarta kåpor från församlingens skola, och medan Maria »lillklocka klämtade till storklockans dön» följde de unga sångarna den gamle konterfejarens kista till kyrkogården öfver de gator, på hvilka han sprungit som barn. Stockholms Veckoblad notificerade hans frånfälle, men ingen rimmare uppträdde vid hans bår. En poet har dock i en madrigal till sin sköna apostroferat den anspråkslöse miniatyrmålaren:

»Laurentz! Apellis namn har säkert er missgynnat,
Då Ni at måla har min skönas ögon fått.»

(Bergius Allehanda 1757 sid. 168.)

Bouppteckningen skedde den 1 april 1756, och åt de tre barnen — ett hade dött före föräldrarna — blef, »emedan skulderna långt öfverstiga den angifna egendomen, efter detta inventarium ej något öfrigt att tillgå». Det var den rike farbrodern, stadsmäklaren, som fick taga hand om de öfvergifna barnen. Olyckligtvis dog han blott två år därefter, 1758, och hans betydliga förmögenhet öfvergick till hans änka och två döttrar. Ett arf hade den gamle konterfejaren gifvit sina barn i sitt konstnärsnamn, och särskildt den äldste sonen, hvilken från början erhållit en låt vara tarflig konstnärlig tradition. Det är också som ett förberedande stadium för sonens så utomordentligt behagfulla, luftiga och eleganta konst, som faderns mer välmenta än framstående bilder äro intressanta att närmare studera.

Det är ej lätt att gifva en kritisk öfversikt af den äldre Lafrensens alstring. Endast ett par arbeten från jämförelsevis sen tid äro genom signering eller dokument bevisligen af hans hand, och rörande själfva hufvudstocken af småbilder, cirkulerande under hans namn, härskar blott en sväfvande tradition. Att han begynt som konterfejare i olja torde kunna anses säkert. Det redan omtalade porträtt, som antages föreställa hans hustru, och hvilket en kännare som Eichhorn tillskref honom, är dock jämte en annan släktbild de enda mig bekanta profven på hans uttryckssätt som porträttör

i olja. Duken (78 × 64), som finnes reproducerad i katalogen öfver Hammers auktion från 1893, sorglig i åminnelse, är lyckligtvis återkommen till Byströms villa. Fru Lafrensens typ har jag nyss skildrat, och målningssättet är föga intressantare än den. Taflan har knappast någonsin haft ett spår af färgharmoni med den blågröna bakgrunden och den lilasfärgade manteln. Nu hafva kulörerna gått samman i bleknad, grå surmulenhet. Ställningen är dockig, ansiktsbehandlingen liflös trots de petigt utpenslade ögonbrynen och de röda läpparna. Den borgerligt ovederhäftiga barockelegansen och det släta utförandet af draperierna föra taflan närmast till Lorenz Pasch d. ä:s verkstad. Om den blifvande miniatyristen talar knappast något annat än den noggrant utsnirklade fasoneringen på sidenlifvet, ett motiv, som man återfinner med samma torra, mönsteraktiga behandling t. ex. å Lafrensens Ulrika Eleonora-bilder, och som hos de äldre konterfejarna särskildt möter i Starbus' verk. Då denne också var miniatyrmålare, kan han möjligen hafva varit Lafrensens lärare. Bättre är bilden af svärfadern, Johan Sturr, också i Hammerska samlingen. Bilden (78 × 63) har felaktigt tillskrifvits Niclas Lafrensen d. y. Den skildrar den gamle skepparen vid 81 år (1739) med en dödskalle bredvid sig som ett obehöfligt memento mori. Det dystra gubbansiktet är karaktäriseradt med rätt mycken skärpa och pälskanten på den gröna rocken illusoriskt detaljerad.

Småningom under 1730-talets lopp torde Lafrensen hafva öfvergått till att blifva konstnär i

smått, miniatyrist. Ett mellanstadium i hans verksamhet kan man lära känna i en del smärre Karl XII-bilder, som ej sällan förekomma rubricerade under hans namn. Rätt snarlika små målningar finnas understundom signerade af artistiska dilettanter, som Lafrensens egen lärjunge Carl Fredrik Mörck (1721—1764) och Johan von Deutschländer (1684—1776). Det är hjältekonungen framställd i helfigur på bilder af en storlek af cirka 20×16 centimeter. Själfva målningarna äro på pergament, obetydligt varierande i anordningen, och uttryck för den återkommande apoteosering, som ägnades konungen, blott hans land hunnit glömma de tyngsta af de bördor, han lagt på dess skuldror, då en ny generation växte upp, för hvilken han åter stod som Sveriges Alexander i skinnande sagoskimmer. Från de högadliga junkerkretsar, som med den unge Dalin till språkrör fira hans hugkomst vid kristallpokalerna i Awazu och Wallasis, ner till de borgerliga lag, i hvilka den uppväxande Bellman hörde hans heroid berättas, så den aldrig förbleknade i hans minne, börjar under 1730-talet en ny fantasidiktning om Karl XII:s figur, hvilken genom antitesens makt nådde sin spets efter den travesti på hjältekonungens ryssfejder, som det finska fälttåget 1741—42 var, för att sedermera åter aftaga, då på 1760-talet den konstitutionella monarkiens ideal småningom kämpade sig till klarhet.

Dessa små Karl XII-bilder äro en handgriplig illustration till denna rörelse. Det kan ej vara tal om att här vidlyftigt ingå på konungens inkräng-

lade ikonografi. Blott ett par anmärkningar torde vara af nöden för att bestämma dessa målningars utgångspunkt. Af de talrika Karl XII-framställningarna vunno de flesta ingen auktoritet. Att detta skulle gälla sådana fantasiverk som Dahls förvandling af konungen till en ung rödlett engelsk lord (Nationalmuseum), eller Rigauds koketta maskeradhjälte, dukar, som dessutom ej voro kända utanför trängre kretsar, var självklart. Men äfven alla ungdomsbilder af prinsen eller den ännu outvecklade monarken som gosse i lockperuk och harnesk gjorde knappast något djupare intryck. Det är först Kraffts porträtt af den vardande Narvasegraren, krigets unge Aladdin, som slog igenom i den allmänna opinionen. Det är den gestalt, som ännu var Tegnérs Karl XII, med det uppstrukna lockhåret, en dådrusig ynglings fröjd öfver drag, som ännu ej accentuerat sig, och handen på fästet till det dragna svärdet, hvilkets udd hvilar på den framsträckta skospetsen. Originalklichén härtill torde vara tagen mellan 1698—1700, och varianter af bilden finnas å Gripsholm (n:r 1,267 och 1,244), Edsberg (retrosp. utställn. 1898) och i bröstbild å Drottningholm m. fl. Johan Spiegelbergs tafatta folkblad med den rörande inskriften »Carl den tolfte, af sine undersåtare älskad och med åtrå hemförväntad» visar, huru länge denna bild af det unga lejonet bevarades i den populära inbillningen. Under den långa bortovaron från hemlandet sökte Krafft variera typen, troligen efter hemkomna teckningar eller miniatyrporträtt, hvilka under fälttågens gång utfördes särskildt af svenska dilet-

tanter, sådana som Erik och Konrad Sparre, ty ansatser till fortgående individualisering, som dock ej kunde göras helt på höft, utmärka flera af dessa porträtt. Ryktbarast blef utan fråga det redan före 1703 utförda porträtt, hvilkets typ med det underligt uppkammade håret återfinnes i Gripsholm (Förrådet). Det föreställer den exotiske triumfatorn med pälsjackan öfver sitt harnesk, har många gånger graverats och gjuter också som titelplansch sin stridsstämning öfver Karl XII:s bibel. Ett ännu senare porträtt, dystert och mörkt i hållningen, visar slutledet af dessa halft hopfantiserade bilder. Monarken står där i sitt tält med det stripiga håret vildt uppkammadt och handen på svärdet. Ansiktet är stelnadt och förhårdnadt. Genom tältöppningen ser man skiltvakterna i tältgatan. I smått finnes bilden kopierad i en miniatyr i Nationalmuseum af okänd hand (Mörck?). Men alla dessa framställningar blefvo antikverade vid kungens hemkomst, och Kraffts nya berömda Lundaporträtt från 1717 slog igenom med verklighetens makt. Kär och populär, som den unge hjälteynglingen, blef i ett ögonblick den brutne mannen, hvilken återvände hem lika märkt af krigsförsakelserna som den ringaste i sitt följe. Håret hade fallit af framtill öfver pannan, men låg glest borstadt mot tinningarna. Dragen voro åldrade och förstörda. Den strama rocken är uppknäppt vid hjärtat, som hade dess bärare svårt att andas, medan handen är hårdt knuten om värjfästet: fluctuat nec mergitur. Med växlande bakgrunder, än ett tält med regalierna bredvid på bordet, än ett

slagfält, mångfaldigades detta porträtt tallösa gånger i Kraffts verkstad.

Det är också detta porträtt, som blir det typiska för frihetstidens Karl XII:s-uppfattning. Det är det, som Erik Geringius med utslätad individualisering återgifvit såsom titelplansch till Nordbergs Karl XII:s historia af 1740 och för utdraget därur af Gylling från 1745. Bergqvist upprepade det 1741, och af utländska gravörer har det varierats i det oändliga. De ifrågavarande målningarna gå också regelbundet tillbaka på denna typ — så Joh. von Deutschländers 1746 signerade bild (Hammerska samlingen och hos Bukowski) samt de talrika sådana, som gå under Lafrensens namn. Jag har sett tre (Gripsholm, Hammer, Morssings samling), alla tre visande samma skalliga Karl XII-typ. Kapprak med sitt svärd, som en ståndaktig tennsoldat står konungen iförd de enorma stöflarna och de ej mindre stora stridshandskarna. Alla tre bilderna äro målade i samma klara, barnsliga färger, alla tre med den likheten i anordningen, att det svenska lejonet, »das bedrängte Schweden», ligger vid kungens fötter. En liten miniatyr af Karl XII, som af stilistiska skäl måste tillskrifvas Lafrensen och som i det hela visar samma typ (i kungalängden på Museum), bevisar deras autenticitet. Sannolikt har han förfärdigat ej få sådana bilder under 1730- och 1740-talen.

Under denna tid öfvergick Lafrensen till att blifva miniatyrist. Det lilla formatet inbjöd af sig själft för hans bristande artistutbildning, och den

med det återförvärfvade välståndet uppblomstrande à la modiska och franska smaken gynnade åter denna elegansens konst. Konkurrensen var också ytterst ringa. David Richter hade slutat som hofminiatör med 1727 — han står ej i hofstaten året därpå — (J. v. Henel: »Det florerande Sverige»). Med sina klara men enformiga porträtt i blå mantlar med gulaktiga fonder (Hist. museum, Settervalls saml., Österlinds saml.) hade han varit den farligaste rivalen. Eljes låg konsten i händerna på rena dilettanter, som t. ex. den Carl Cronhjort, af hvilken finnas ett par lustiga miniatyrer på pergament från 1724, eller stormålare som Streng, Arenius och Scheffel, hvilka någon gång för tidsfördrifs eller förtjänsts skull gjorde en miniatyr utan att särskildt arbeta i facket.

För föga utpräglade artistlynnen var genren också frestande och hade i sin procedur något tillgängligt äfven för en rent mekanisk produktion. I Sverige finnas före 1800-talet blott trenne läroböcker i miniatyrmåleriets konst. Det är Elias Brenners lilla förteckning (Nomenclatura et Species Colorum Miniatæ Picturæ, Thet är Förteckning och Proff på Miniatur Färgor från 1680), som endast är en lista på de för det mikrokosmiska måleriet nödvändiga färgerna, »Miniatur-skolan» efter Boutet från 1787 (ny upplaga 1808), och slutligen Berndes lilla afhandling »Försök om Konsten att måla porträtter i miniatur» från 1799. Boutets omtyckta miniatyrskola gömmer hela den franska traditionen, den mekaniska praxis, som ännu i slutet af 1700 användes af miniatyrmålarna, ända till

dess Hall och hans samtida suveränt förändrade konstens uttrycksmedel. Man ser det bäst genom jämförelse med tidigare småskrifter i ämnet inom Frankrikes tekniska litteratur, t. ex. M. Perrots »Traité de la Mignature» från 1693, eller Mayols »Introduction à la Mignature» från 1771.

Man ser här miniatyristen sittande vid sin pulpet, öfver hvilken dagern faller till vänster från fönstret — blott ett fönster fick förekomma i miniatyratelieren, för att undvika dubbel belysning — med sina färger uppblötta i vatten, tillsatt med gummi arabicum, sina förstoringsglas, sitt kalkérpapper eller sin svinblåsa från gulddragaren, för att på det väl rengnidna och spända pergamentet öfverflytta teckningen efter den komposition, som skulle kopieras. Vid förminskningen användes den s. k. transportören, när man ej kunde reda sig med den vanliga rutverksindelningen. Mekanisk som teckningsproceduren var också färgläggningen, först i släta plan och sedan med punkterad detaljering med spetsig pensel. Sist höjdes dagrarna med den ljusaste färgen. Brenner hade rekommenderat mineralfärger, men växtfärgernas kredit steg mer och mer under 1700-talet. Den periodiska publikationen »Hushålls och Konst Cabinet» från 1758—59 meddelar bland andra rön, hur man skulle bereda »åtskilliga sköna färgor, dermed at rita och måla på papper, i Miniature», råd, som torde gifva en idé om, hur den ekonomiske miniatyristen själf lagade sina färger. Gäller det grön färg, heter det: »tag 6 lod Spansk gröna, 2 lod alun, litet saffran, stött fin som mjöl, och Gummi

Arabicum 1 lod. Slå deruppå stark Winätticka. Låt det sedan stå 3 dagar i Solen, hvarpå det silas», o. s. v.

Miniatyrskolan meddelar vidlyftiga råd för utförandet af alla tänkbara detaljer. En dunkel fond göres så t. ex. »alldeles mörk gjord af Bister eller Umbra eller Cölnisk Jord, med litet Svart och Hvitt efter behag». »Till en Daghimmel tager man Ultramarin och mycket Hvitt som blandas tillsammans, och hvarmed göres en anläggning, så jämn som möjeligt är med en grof pensel och stora drag, och allt mera blek ju närmare man kommer till horisonten.» »För at göra et Blått Draperie, lägger man fint Ultramarin bredvid det Hvita, som är på paletten, och blandar sedan en del af hvardera slaget tillsammans, så däraf blifver en mycket blek färg, som dock har någon styrka. Med denna blandning gör man de ljusaste ställena och tillägger sedan mer Ultramarin för mörkret.» För nakna partier, om det gäller »Fruntimer och Barn», användes »en anläggning med Hvitt, blandadt med något litet af det Blå, som är gjordt för ansigten», och »hvad Karlar angår, blandar man uti denna första anläggning, i stället för Blått, något Cinnober, och när de äro gamla, Ockra», o. s. v.

Det är klart, att dylika råd vände sig till lärlingar och dilettanter, men de visa den mekaniska praktiken i det hela, och som en för öfrigt älskvärd och angenäm kopist, hvilken säkerligen gått till väga ungefär på samma vis, är det som Niclas Lafrensen möter oss i de verk, som äro fullt bestyrkta af hans hand. Helt säkert har han börjat

med att kopiera kopparstick i förminskad skala. Exempel härpå lämna de båda gouachemålningarna på pergament, David spelar på harpa för Saul, signerad Nicol. Lafrensen pinxit 1743, och dess motstycke, den likaledes signerade Sara för fram Hagar till Abraham, båda efter Carle van Loo (Nationalmuseum). Den första af dessa tråkiga kompositioner har Lafrensen förminskat efter C. N. Cochins gravyr från 1736 och den senare efter Louis Desplaces' stick. Valet af förlagsbilderna liksom Lafrensens färg, som tydligen lägger an på en viss distinktion, en sorts blågrå helverkan, visa, hur långt de franska intrycken trängt redan i 1740-talets början. Någon artistisk märkvärdighet äga annars ej de båda taflorna, men verka som omsorgsfulla, ej oangenäma små elevarbeten. Hit hör också en Madonna med barnet på pergament, som fanns i Eichhorns samling.

Vida intressantare än dessa gouacher är en annan följd af kopior af hans hand, emedan man i dem lär känna hans teknik som ren miniatyrmålare. Genom trogna och smakfulla kopior, sådana som dem efter van Loo, torde han hafva ådragit sig uppmärksamhet af Tessin, alltid i behof af konstnärliga händer för realiserandet af artistiska drömmerier, stora stafflitaflor såväl som små lyxgåfvor vid julars. Det var under hans första honungsmånad med kronprinsparet, då han svärmade för Lovisa Ulrikas brandenburgska ögon, som han kom på den idén att för henne låta göra

en följd kopior af konterfejen på Gripsholms slott. För att utföra dem anställde han Lafrensen.

Ett kvitto i Åkerö arkiv visar, att denne redan före den 23 sept. 1745 på Gripsholm målat »65 kungliga och furstliga porträtt» och därför uppburit ej mindre än 1,950 daler kopparmynt. Innan bilderna inhäftats till ett album, hade prinsessan under hela Sveriges jubel födt sin förstfödde, och Tessin gjorde nu om samlingen till ett historiskt kompendium för den fursteson, hvilkens mentor han skulle blifva. Så vardt albumet först färdigt att skänkas kronprinsessan till 1747 års jul. Den vackra volymen, ett förtjusande prof på förra århundradets stora artistiska lyx, bands i röd maroquin, försågs med titelblad af Taraval, hvilkens allegori har en fläkt af Bouchers fantasilek, samt prydligt textad skrift inom cartoucher och culs de lampe af Rehn. Boken har från Drottningholm kommit till Kungliga Biblioteket. Lafrensens porträtt utgöra naturligtvis volymens kärna. Raden begynner med Lovisa Ulrika själf till ett af Tessin diktat ode, egenhändigt inskrifvet med hans runda, självbelåtna stil:

> Princesse, digne objet de nos plus tendres vœux,
> Nous adorons en vous une divine Mère
> D'une race des Roys, ornemens de la terre:
> Gustave en est un gage prétieux.

Sedan följa svenska regenter och drottningar från Erik XIV till och med Kristina och ett rätt nyckfullt urval af deras utländska samtida. Att Lafrensen varit noggrann kopist, ses däraf, att det

ingen svårighet möter att identifiera bilderna. Hans Gustaf Wasa är sålunda efter den stående helfiguren, Gripsholm n:r 566, Erik XIV efter den bekanta, nu till Museum flyttade bilden af Ver Vilt, Katarina Månsdotter efter Elbfas' kopia (Gripsholm 428), Karl IX efter Elbfas (Gripsholm 402) o. s. v. Af dessa porträtt är stora flertalet helfigurer målade på papper. Den tjocka pappersgrunden har här sugit upp färgen och med åren säkert gjort bilderna torrare och glanslösare än från början, där de stå mot de mörknade, tungt gouacherade fonderna. Särskildt verka de gamla 1500-tals konterfejen med de besväradt spetande ställningarna på benen komiskt i den lilla skalan, och snörena och brokaden, som miniatyristen noga efterbildat i petiga stickerier, taga sig oemotståndligt löjligt ut på dessa små furstliga marionetter. Vida mer lyckad är minoriteten af bröstbilder på pergament, bättre bevarade på de rengnidna ytorna, långt mer sorgfälligt utförda med en lättare, friare hand. Det är här Lafrensens egentliga miniatyrteknik träder oss till mötes, opåverkad af tiden. Klara, som de utförts i går, le de små bilderna med ansikten, öfver hvilka skuggorna falla i blekgrönt, friska rodnader, stötande i karmin, strålande ögon och röda munnar. På så godt som alla återfinnas den röda kanten vid näsborrarna och de med två parallellstreck i rödt målade ögonlocken. Broderier och väfnader i dräkterna äro kärleksfullt utförda med upphöjdt arbete som i klumpsöm, erinrande om den Ehrenstrahlska traditionen, och pärlor och smycken lysa. Den hvita färgen får

Lafrensen sällan klart fram — den blir i spetsar och kragar antingen gråaktig eller tung och kritig. Flera af dessa små bilder hafva i den kopierade förminskningen fått en ny stämning. Man jämföre blott Lafrensens Katarina Månsdotter med originalet, hvars bundna, uppnästa svenska typ hos honom fått ett täckt drag af kokett skälmeri — det är rococon, som sätter litet af sitt leende maskeradhumör på de gamla dödas ansikten.

Detta arbete afgjorde helt säkert Lafrensens bana, lyfte honom uppåt, förskaffade honom en klientel, som förut varit honom främmande. Ty att porträtten gjorde lycka hos Lovisa Ulrika, det ser man däraf, att hon själf sedan anlitar honom som miniatyrmålare. Hennes räkenskaper (Nationalmuseum) visa, att han 1750 erhöll 240 dal. k:mt för en miniatyr af kronprinsen och 1752 lika mycket för en doslocksminiatyr (af henne själf?) åt landtgrefven af Hessen.

Som förfärdigare af dylika miniatyrporträtt är det också, man framför allt bör tänka sig Lafrensen under hans senare år. Ännu någon gång kunde han utföra några större gouachemålningar — såsom den interiör med två personer, som ansetts föreställa honom och hans hustru, troskyldigt älskvärd i sin gammaldags intagande stelhet med de kärleksfullt utförda bohagsaccessoarerna, midjebilderna af en herre och en fru i Bomans samling, eller det större porträtt af en Flemming med stor mjölkhvit peruk, som förekommit på flera auktioner, sist på den Oldenburgska. Men det vanliga formatet för hans konst blir nu bröstbilden. I

miniatyr utförde han många af de kungliga porträttföljder från Gustaf Wasa till det regerande paret, med hvilka den förmögnare bourgeoisien älskade att pryda sina hem. Nationalmuseum har ett exemplar med tolf små miniatyrer i målade infattningar, omgifvande Ulrika Eleonora och Fredrik I, och dylika äro ej sällsynta. Men framför allt var det de lefvande furstliga personerna, som han afkonterfejade.

Fredrik I:s barockfigur med sin fysionomi af flickjägare och storätare, anteciperande Offenbach, Ulrika Eleonora med den oändliga näsan och hufvudet framåtböjdt, draperad i hermelin och öfverdrifven sedlig värdighet, har han båda afbildat flera gånger efter Meytens' Gripsholmsoriginal från 1731, af hvilka flera samtida kopior cirkulerade (man kan se en hos fru Eichhorn). Kanske ägde Lafrensen själf ett par sådana till originalklichéer. Dessa miniatyrer äro rätt vanliga — ett par finnas i Nationalmuseum (Hist. Afd.).

Sedermera kom turen till de uppgående stjärnorna, Adolf Fredrik och Lovisa Ulrika, för hvilkas konterfej Lafrensen torde hafva användt några af det slags originalbilder, som Lorenz Pasch d. ä. i stor utsträckning tillverkade under slutet af sitt lif (ett par sådana äger herr E. Nystrand, karaktäristiska för Lafrensen i sin skickliga men småaktiga stoffbehandling), och slutligen efter dem Gustaf III och hans syskon — troligen med pretention att återgifva Lundbergska original — hvilka visa den gamle miniatyrmålarens sista försök att hålla sig »au courant» med dagsmodet. Så nådde

äfven till det lilla arbetsrum, där den gamle satt böjd med loupen öfver sitt pergament, någon gång utbytt mot elfenbensskifvan, den på en gång torra och gnistrande glansen af de Lundbergska kritorna, och Lafrensen blef till sist den store pastellmålarens kopist. Som sådan har han utfört Tessins bekanta bröstbild i riksrådsdräkten (Gripsholm 1484), och hela den officiösa minen öfver ansiktet, omfladdradt af pudrade, högtidliga hårbucklor, har ej illa återgifvit originalets uttryck af klok och vek förnämhet. Ett par miniatyrer föreställande Nils Bielke, den bekante Romaresaren, och dennes grefvinna, född Sack, som återgifva Lundbergska pasteller (Aukt. den 8 aug. 1880), torde också vara af hans hand. I alla dessa miniatyrer af Lafrensen varsnar man i fumlig och tafatt efterbildning ett återsken af Lundbergs manér, hans ansiktens distinktion och de korniga fonderna med den egendomliga, brunröda pastellflamman i det blå fältet.

En förmodan, som jag ej vill undertrycka, är, att sonen varit Lafrensens medarbetare och gjort sina första lärospån i miniatyrer öfver Lovisa Ulrika och hennes barn, sådana de förekommo i Oldenburgska samlingen och hos Hammer med bleka, sjukliga ansikten, grön skiftning öfver alla skuggor, försök till elegant vridning på hufvudena och prickiga pastellfonder. Med god vilja kan man i dem finna första fröet till den dröm, som Lafrensen d. y. en gång skulle förverkliga, drömmen om en värld af elegans, strålande i en skiftning af sommargrönt, såsom träd och gräs kring lilla

Trianon speglade sig i Marie-Antoinettes och hennes väninnors hvita siden. Det blef en värld af finess och fulländning, så långt från Lafrensen den äldres tankar som en parisisk salong var långt från den borgerliga verkstad i Maria, där i mars 1756 förstoringsglas och pensel för alltid föllo ur den redbare, ej oäfne men ej heller synnerligen artistiske gamle konterfejarens hand.

II.

FÖRBINDELSER MELLAN FRANSK OCH SVENSK MÅLARKONST UNDER 1700-TALET.

Svenskarna började först på 1700-talet få klart för sig, att konstens och särskildt måleriets högkvarter flyttats från Tibern till Seinen. Först med århundradets andra och tredje decennier begynner den elektriska ström mellan svenskt och franskt konstlif, som sedan blef konstant ända till revolutionen och som i så hög grad var verksam vid utbildandet af den gustavianska ålderns måleri. När detta inflytande begynte, hade redan det stora seklet gått i grafven. Lik en grotesk skuggspelsdocka af sig själf med Jupitersvärdigheten stelnad till en gummaktig mask af bigott och dyster högfärd, sådan konungen står för oss i Antoine Benoists berömda vaxbild, hade Ludvig XIV lagts på lit de parade, och Frankrikes politiska och materiella öfvermakt med honom. Men hvad inga mot-

gångar och ingen nöd kunde tillintetgöra, det var den andliga auktoritet, som landet under hans tid vunnit. På konstens fält var denna hegemoni kanske starkare än i fråga om litteraturen. 1700-tals-tankens löpande mynt äro legeringar af engelsk och fransk metall, men 1700-talets måleri bär, allt sedan Nederländernas och Italiens konst domnat, en afgjordt fransk prägel, ända till dess klassiciteten återväcktes i Rom och romantiken föddes i England. Men denna franska öfverhöghet berodde ej blott därpå, att Frankrike, när flammorna slocknade på de gamla härdarna, ryckte fram med nytt bränsle: nya krafter och nya former, men kanske lika mycket på omständigheter, som ej direkt hänga ihop med det mer eller mindre rika mått af konstnärsbegåfningar, som ödet förunnar länder och tidehvarf.

Det var sociala förhållanden, som här spelade en afgörande roll. När renässansens konstlif i andra länder sprängt de medeltida former, ur hvilka det vuxit fram, skråna och gillenas förbrukade institutioner, och banden med yrken och handtverk brusto, hade ensamt i Frankrike dessa band ersatts af en genomgående organisation, som gaf konsten mark under fötterna och knöt den samman med den moderna staten. Lika visst som aldrig en eller annan social samhällsordning ensam kan gifva klaven till en konstriktning, lika visst är dess betydelse utomordentlig för utdanandet af en stils enhetlighet och utbredandet af dess teknik. Det är tack vare Colberts storartade administration, förverkligande den nationella kon-

centrering, hvilken Frankrike så länge åtrått, som Ludvigarnas tidehvarf ej blott kunnat förete en lysande sådd af verk och individualiteter, men lefvande konststilar, hvilkas anda och lynne eröfrade de flesta af Europas länder.

I våra, den artistiska anarkiens dagar, då den rent individuella personligheten allena erkännes som konstens inspirationskälla, kan betydelsen af en dylik organisation näppeligen i hela sin utsträckning inses. För 1700-talets smärre länder, som lågo utan all konstnärlig kultur, kan dess vikt knappast anslås nog högt, och säkert är, att det var just den genombildade s k o l a n, som århundradets artister sökte, när de lämnade de inhemska ateliererna och ofta under stora försakelser anträdde studiefärden till Paris. Af det gamla skråväsendets principer lefde en god grundsats outrotligt kvar. Man skulle ej drifva yrket, förr än man var »utlärd» hos de bästa möjliga lärare. Men ända fram mot 1700-talets afslutning voro fransk konst och systematisk skolning oskiljaktiga begrepp. Till Paris reste sålunda artisterna för att komma i beröring med denna stora konstorganisation och dess pedagogik, hvilka dessutom också på motsatt väg nådde alla världens kanter. Ty tecknings- och målarskolor uppväxte öfverallt, där en aldrig så liten fransk artistkoloni var samlad. Där ställdes modell, där studerades antiker, där resonerades om konst, och upp ur gömmorna kommo snart med förlagsblad och etyder, handskrifna kopior af föredrag om »ansiktsuttrycken» efter Le Brun eller »kulörerna, studerade genom jämförelse mellan olika

föremål» efter Largillière. Ur dessa skolor växte snart hela akademier, hvilka i fråga om undervisning och metoder blefvo rena filialer af Pariserakademien. På dubbla vägar strålade så inflytandet af det franska konstlifvet ut i länderna. Detta blef enkannerligen fallet i Sverige, och innan jag skildrar denna tvåfaldiga växelverkan mellan Paris och Stockholm, torde därför ett par ord om tidens franska konstförhållanden vara på sin plats.

Då Colbert för Frankrikes industriella och ekonomiska centralisation fullföljde det arbete, Richelieu begynt för politiska och sociala institutioner, glömde han ingalunda konsten. Han hade icke förgäfves varit sekreterare hos Mazarin och häpnat åt de oerhörda summor, den eljes så sparsamme kardinalen betalade vid inköp af utländska konstverk. Som för all annan industri blef hans ledande tanke också här den: att produktionen i landet skulle drifvas upp till en sådan fulländning, att ej blott Frankrike med inhemsk alstring skulle kunna få sina egna behof tillfredsställda, men äfven de andra länderna blifva rikets kunder och utförseln tillföra landet ära och guld. Lika noga som fabrikerna i Roubaix, inpassades den artistiska alstringen i systemet. Också konsten infördes i den sociala hierarkien. Den blef ett af rikets maktmedel, på samma gång som den med sin glans och sitt skimmer förhärligade krona och statsbyggnad.

Utvecklingen hade redan drifvit konstnärerna i den riktning Colbert önskade. Ty när de bröto upp från sina gamla, trygga boningar i borgerskapet och föraktligt afskuro trådarna till yrken

och handtverk, tvingades de af förhållandenas makt att söka hägn hos regering och stat. Ett afgörande motiv i denna rörelse var helt visst en förändrad konstuppfattning, en stegrad artistisk självkänsla, som gjorde det omöjligt för de verkliga skaparna med mejsel och pensel att stå sida om sida med den mekaniska dagsflitens utöfvare, med ämbetsmålaren eller stenhuggaren, och artisternas utdaning i Italien hade dessutom redan brutit den patriarkaliska utvecklingen med sitt stilla arbete från gesällstycke till mästerprof. Men denna högre klassmedvetenhet hos artisterna hade näppeligen ensamt kunnat åstadkomma en omhvälfning, om ej striden blifvit ett led i den stora kamp mellan olika privilegier och monopol, som utkämpades under Frondens dagar. Oberoende af skrået, hade målare i alla tider funnits i furstarnas följen och ostridt arbetat för hofven, och kronans rätt, att vid högtidliga tillfällen sälja mästarbref samt att eljes utdela fridiplom, hade småningom gjort skråets privilegier så godt som illusoriska. Louvrens stora galleri — sedan gammalt upplåtet åt dylika frimästare inom de sköna konsterna och konstindustrien — var fylldt af brevetairer, utöfvande sin handtering, obundna af alla skråregler. Men dylika motsatser kunde icke existera samtidigt. Det blef ständiga konflikter mellan alla dessa klasser af konstutöfvare: mellan hofmålare och skråmålare, mellan artister, som efter studiefärden till Italien genom gynnares hjälp undandragits yrkestvånget, rena klåpare, hvilka för en ringa penning vid ett kungligt intåg köpt sig mästarbref, ämbetsmålare, som

ärft mästerskapet efter sin far och egentligen voro förgyllare eller tafvelhandlare — med sådana olikheter vardt det gamla systemet omöjligt. Konungamakten, den störste arbetsgifvaren för all skön konst i landet, blef part i striden, och det var också med kronans hjälp, som målare- och bildhuggareakademien inrättades år 1648. När det gamla målarskråt sedermera med klokt begagnande af artisternas inbördes rivaliteter så kraftigt bekämpade den nya stiftelsen, att den höll på att kväfvas i lindan, var det på nytt kronan med Colbert, som genom sina maktmedel och penningeanslag åstadkom den statskupp, hvilken i den franska målareakademiens historia pompöst plägar kallas »la grande restauration» (1664), och genom hvilken först institutionens öfverhöghet betryggades. Akademien fick lokaler i själfva Louvren — en trappa upp i den nuvarande Grand Salon des sept cheminées, den runda salen före Galerie d'Apollon och ditgränsande rum. Men en följd häraf var, att samfundets ursprungligen demokratiska statsskick modifierades, och att det faktiskt blef ett af kronan helt beroende ämbetsverk. Närmast sorterade akademien under »le surintendant des Bâtiments» — hvad vi skulle kalla ministern för de sköna konsterna. Den förste af dessa var Colbert själf. Bland hans efterföljare förtjäna nämnas för den tid här är fråga om, först den eleganta nulliteten duc d'Antin, sedan den pedantiske ämbetsmannen ur Fleurys skola, finansieren d'Orry, och därnäst de båda ypperliga och insiktsfulla konstkännarna, rococons befrämjare, madame de Pompadours egna

släktingar, hennes onkel (eller far!) Le Normand de Tournehem 1746—51, hennes broder marquis de Marigny (Mesnars) 1751—1773, åtföljda af den samvetslöse abbé Terray och den pompöse och uppblåste comte d'Angiviller.

Under surintendenten stod akademiens direktör, vanligen också, liksom ej bandet med hofvet varit starkt nog, »Premier Peintre du Roi», d. v. s. högste ledare af de kungliga beställningarna, hvilka, ehuru ofta illa och motsträfvigt betalade, likväl utgjorde en brorslott af tidens konstnärliga uppdrag. Artisterna sökte därför med alla kabaler komma på hofstat. Under direktören med sin sekreterare stodo akademiens fyra rektorer. Öfverallt, som man ser, grandiosa figurer med stora peruker, oftast märkvärdigt nog också organisatörer af Colberts anda, som Le Brun, hvilken först i verkligheten formade akademien och dess pedagogik, eller Charles Errard, den förste nitiske direktören af den franska akademien i Rom, genom hvilkens stiftelse 1666 den akademiska bottenskolan fick sin logiska fortsättning med en högskola i antikens eviga stad.

Akademien hade portarna vidöppna för alla, som ville träda in, och knappast någon begåfning kan rättvisligen sägas hafva blifvit utestängd. Vägen var enkel nog. Hvar och en, som agréerats, kunde, blott han utfört de bestämda konstverken, inväljas som medlem. Men inom själfva akademien fanns en klass af ett femtiotal officiösa medlemmar, som förestodo ämbetena och ledde det hela, och vid deras rekrytering var det, som de

sociala relationerna och kronans ställföreträdare voro allsmäktiga. Genom att invälja i akademien som fria associerade och hedersledamöter en grupp af amatörer, hvilka skulle bilda ett upplyst mellanlager mellan konsten och societeten, gjorde akademien ytterligare ett farligt steg mot beroende under modet och hofnyckerna. Ty bland dessa funnos ej blott så oöfverträffade kännare som Mariette eller Caylus, men äfven tanklösa konstpratare från salongerna, och var direktören därtill en hoffjäsk, som fann det viktigare att uppvakta vid de kungliga levéerna än att måla, som t. ex. Pierre, kunde hela institutionen blifva snedvriden och akademisterna krypa i förnäma antichambrer i stället för att utveckla sig fritt. Colberts intresse för konsten som nationalekonomisk faktor hade lyckligtvis nitat akademien fast vid konsthandtverket genom att sätta under dess direktion de stora manufakturverken, såsom Les Gobelins, och tack vare detta ersattes den brist på beröring med yrkena, som skilsmässan från borgerskapet vållat, genom det ständiga samlifvet med industrien. Det är härigenom, som konsthandtverket under Ludvigarna nådde en så utomordentlig höjd — hvad än i enstaka fall kan anmärkas mot från olika konster till industrien felaktigt öfverflyttade stilbegrepp. Hvar helst en konstskola fanns, fortlefde detta samband och gaf gratie och smak åt det enklaste bohag. Det var först den demokratiska franska revolutionen, som gjorde det ohjälpliga snittet mellan handtverk och artistskap.

Undervisningen inom akademien var så godt

som gratis tillgänglig för eleverna. Akademien ville, som E. Müntz riktigt framhäft, helt skilja sin metod från renässansateliérernas. I dessa meddelades hela skalan af undervisning från de första lärospånen i teckning till skulptur- och måleriteknikens mest invecklade hemligheter. Akademien var blott en förberedande teckningsskola. I renässansateliérerna härskade en encyklopedistisk konstlära, som lät de unga gripa efter alla uttrycksmedel för att gifva sin inbillning realitet. I akademien specialiserades konstundervisningen.

Basen för allt var studiet efter den nakna modellen och efter antikerna. Mellan 3—5 e. m. på vintern, 6—8 på sommaren ställde en af de månatligen växlande professorerna modellen och tecknade den efter Annibale Caraccis klassiska mönster själf midt bland de i tysthet kopierande eleverna, hvilkas verk sedan diskuterades och granskades. Utom detta lärdes anatomi och perspektivkunskap. Bruket att hålla föredrag öfver konstfrågor med utgångspunkt från berömda verk, som begynt 1663, efterföljdes af rent teoretiska diskussioner och meddelade så ytterligare insikt i tidens konstuppfattning. Ett band af dessa föredrag har utgifvits (af Jouin), men de flesta där tryckta konferenser tillhöra 1600-talet och tolka dess ideal: den afgjorda böjelsen för konventionell antikförgudning och en typisk och abstrakt naturframställning. Under 1700-talet förändrades denna klassicitetens uppfattning, som dessutom aldrig tillämpats slafviskt efter bokstafven och ej får betraktas som uttömmande för undervisningens anda. Ledd

af hela den rad af mästare, hvilka från Le Bruns dagar »ställt» modeller i Louvrens amfiteater, har lärometoden nödvändigtvis följt smakens skiftningar och de skapande viljornas individuella lynnen. En blick på de studier, hvilka från 1600- och 1700-talet ännu finnas kvar som prof på undervisningen (École des Beaux Arts' samling), visar också, hur uppfattningen af människokroppen skiftat från den tunga, halft flamländska barockformen vid akademiens instiftelse till den gratiösa och lättfärdiga rococosnitsen före Bouchardon, ett vittnesbörd om, att denna pedagogik hvarken var så klichéartad eller så stillastående som det påstått.

Denna systematiserade undervisning, som från akademien utbredde sig öfver hela landet, blef också den fasta grund, på hvilken den moderna franska konstens tekniska öfverlägsenhet berott.

Genom en mängd af pris sökte man sporra lärjungarna. De viktigaste af dessa voro de s. k. grands prix, instiftade under Colbert, och med hvilka gemenligen — eller, för att tala osminkadt språk, när finanserna tillåto det — följde tre års resestipendium för vistelse vid franska akademien i Rom. Då undervisningen i Paris endast gällde teckning, och de unga artisterna inhämtade allt annat i konstnärernas atelierer, gjorde sig just vid dessa italienska studiefärder bristen på en vidlyftigare akademisk skolning gällande. Eleverna kommo till Rom otillräckligt rustade för att på egen hand utveckla sig. Så blef en konstskola nödvändig vid sidan af akademien. Det var den s. k.

École royale des Élèves protégés, så benämd, därför att den helt underhölls af kronan. De lärjungar, som där antogos, lefde också på statsmedel. Skolan existerade mellan 1748—1775. Stiftaren var Charles-Antoine Coypel. Dess direktörer (efter den strax afgående Dumont-Romain) Carle van Loo, hans brorson Louis Michel van Loo, och sist Vien. Det var en konstnärlig helpension, hvilken uteslutande rekryterades bland behöfvande och begåfvade lärjungar vid akademien. De följde dess undervisning i modellskolan, men bodde hos direktören, målade (i Galerie d'Apollon) under hans ledning, och erhöllo dessutom den undervisning i historia, mytologi och allegorilära, som ansågs nödvändig för en konstnär, som skulle idka det »stora måleriet». Dandré-Bardon, den rödbrusige goddagspilten med den tunga penseln, som Roslin målat, och hvilkens anlitade läroböcker i måleriets humaniora säkerligen också de svenska målarna användt, skötte länge denna sida af elevernas bildning, och han har onekligen på sitt samvete mer än en målad mytologisk rebus från seklets senare hälft. Skolan, det mest genomgripande försöket på systematiserad pedagogik, störtades under Ludvig XVI genom intriger från akademien och på grund af den allt mer ökade penningbristen, och den anstalt i samma riktning, som d'Angiviller skapade i L'École des Élèves-Artistes (1777—1790), blef utan betydelse, medan under Van Looernas ledning utvecklats en skara af 1700-talets allra yppersta talanger.

Utom dessa konstanstalter hade akademien en liten teckningsskola i Les Gobelins, ensamt beräknad för kronans handtverkare. En filantrop af den varma och uppoffrande art, århundradet ägde så många, Bachelier, upprättade en dylik teckningsskola, kostnadsfritt tillgänglig för hela allmänheten, men särskildt beräknad för arbetare i alla yrken, L'École royale gratuite de Dessin, grundlagd 1766, hvilkens definitiva lokal blef den kirurgiska amfiteatern vid Rue des Cordeliers (numera Rue de l'École de Médecine), en bred, förträfflig organisation, som lefvat in i våra dagar. Lägger man därtill den af den berömde arkitekten J. F. Blondel 1740 grundade arkitekturskolan, kallad L'École des arts, likaledes allmänt öppen och kostnadsfri för obemedlade, samt det gamla målarskråets skola, L'Académie de Saint-Luc, som först stängdes 1777, en härd för alla missnöjda, mecenater och artister, äro Paris' konstanstalter under 1700-talet nämnda.

Den intresserade allmänheten fick då som nu en inblick i artistlifvet genom utställningarna. En sådan hade sedan gammalt — akademiens första exposition var 1667 — ägt rum i Louvren, och efter utställningslokalen, den berömda Salon Carré, fått namn »salongen». Utställningen öppnades den 25 augusti, le jour de Saint-Louis, och varade en månad. Länge voro alla akademister och agréerade i akademien självskrifna utställare, men från och med 1748 fungerade jury. Intresset för dessa utställningar blef under 1700-talet utomordentligt stort. Den fina världen trängdes i den med ett lågt

galleri försedda salen. Konstälskande ädlingar, estetiserande abbéer och damer i sidenkjolar vimlade bland artisterna, som man ser det på Gabriel de Saint Aubins kända etsning af 1753 års salong. Öfver dessa utställningar regnade årligen en gräshoppssvärm med pamfletter och kritiska ströskrifter, vanligen mer gaddiga och illvilliga än egentligen upplysande, ofta uttryck för kotteriintriger, men bland »salonierna» funnos också män af fint konstsinne, och till fulländning lyftes genren af Diderot. Dessa »salonger» samlade blomman af fransk konstalstring, och bred som akademiens basis var, syntes där äfven så litet akademiska begåfningar som t. ex. Fragonard eller Baudouin. Endast ett fåtal artister sände arbeten till de utställningar, målarämbetets akademi, L'Académie de Saint-Luc, då och då ordnade — det var sju stycken inalles mellan 1751—1774, först i Arsenalen och sedermera annorstädes i Paris. Bland det gamla gillets trogna voro dock män som Eisen père et fils, Gabriel de S:t Aubin, mademoiselle Vigée (sedermera madame Le Brun) och, bland utländingarna i Paris, Chocoladflickans bekante målare, Liotard. Den revolutionära, gröna ungdomen slutligen hade på Place Dauphine i fria luften, när väderleken tillstadde det, eller inom de med tyg klädda trägångarna, genom hvilka processionen på la Fête de Dieu vandrade, en uppvisning, som brukade vara samtidig med denna helg. Rent privat ordnade konstutställningar försöktes flera gånger, t. ex. i den stora förlustelselokalen Colisée, men förföljdes af akademien och lyktade gemenligen

med portförbud. En äfventyrlig men ifrig konstvän, Pahin de La Blancherie, höll längst ut i kampen och lyckades mellan åren 1779—1787 verkligen upprätthålla en konkurrenssalong, där själfve Greuze exponerade, sedan han stött sig med akademien.

Dessa utställningar läto den resande artisten följa den franska smakens växlingar och den samtida konstens arbete. Svårare hade han att lära känna de gamla mästarna, så paradoxalt det kan låta. Akademiens undervisningsmaterial af afgjutningar och taflor var obetydligt. Hvad »le cabinet du Roy» angår — Louvresamlingens kärna, först grundad af Frans I i den franska renässansens stora stamslott Fontainebleau, ökad af hans ättlingar och sedermera genom inköp från Jabachs och Mazarins samlingar — hade dess skatter visserligen i början på århundradet ordnats i sju rum i Louvren. Det första inventariet gjordes 1709—10. Men Ludvig XV tog hela samlingen till Versailles för att dekorera med, och först 1750 återfördes en del af taflorna till Paris, till Luxembourg, där redan Rubens' Marie Medici-följd hängde. Där ordnades då ett litet museum, tillgängligt till 1775, då dukarna på nytt anträdde hofresan till Versailles. Som bekant, var det först under revolutionen, som Louvren definitivt ordnades till ett vetenskapens och konstens palats. Långa tider var det sålunda beroende på en lycklig slump eller en personlig gunst, om en artist i Paris kunde ryckas med af den stora renässanskonstens mäktiga fläkt, som när Watteau i egen-

skap af lärjunge till Luxembourgs concierge, Claude Audran, fick göra förtrolig bekantskap med Rubens, eller Lemoyne tack vare sin lärare Galloche i duc d'Orléans' samling gjorde sig själf till adoptivson af Correggio. Den på 1700-talet allt ökade rikedomen på stora gravyrsamlingar och målerikabinett ersatte i någon mån bristen på muséer. Det är de stora samlarnas tid. De finnas i alla samhällslager från och med det kungliga huset ned till den förmögna bourgeoisien, och ända till 1700-talets slut florerade dessa »cabinets de curiosités». I allt större utsträckning hamnade nederländskt och italienskt måleri i Paris' adelshus och finansierpalats. En särskildt viktig roll spelade här konsthandlarna. Watteaus berömda duk, Gersaints skylt, är en symbol af det vänliga förhållande, i hvilket konstnären denna tid stod till sina förmedlare med publiken, och behöfver man säga annat om klassen, än att i dess led fanns en af alla tiders största kännare, J. P. Mariette? I den lysande raden af butiker vid Rue Saint-Honoré funnos ständiga tafvelutställningar af alla arter, och intet galleristudium kunde vara mer lärorikt för en ung artist än ett besök hos en gravyrhandlare, själf konstnär som Basan, eller en vandring hos konsthandlarna med en expert som Pierre-Charles-Alexandre Helle.

Efter detta återstår blott att nämna ett ord om de härdar, hvilka dock spelade den största rollen för utdaningen af de unga målarna, men om hvilkas undervisning hvarken protokoll eller stämpelpapper hafva något att berätta — ateliererna.

Blott ur parenteser i konstnärsbiografierna få vi en inblick i dem. I ateliererna kvarlefde ännu den gamla patriarkaliska andan. Gärna sitta de unga artistämnena som rena lärlingar i dessa verkstäder, och om tillrättavisningen kunde falla skäligen handgriplig, var äfven omsorgen faderligt kärleksfull. Lefvande dagen om samman med mästaren, drog lärjungen stund för stund nytta af undervisningen. De handlingar, som uppsattes med anledning af Lemoynes självmord, visa t. ex., hur denne, trots sin själssjukdom, redan tidigt i gryningen gjorde ronden bland sina lärjungar, och Carle van Loo som direktör för »de beskyddade elevernas skola» — en utvidgad och organiserad atelier — är typen för en rastlös, ifrig, tuktande och uppmuntrande pedagog. Andra atelierer, som Bouchers och Pierres, närmade sig mer de moderna. Boucher är särskildt till väsen och temperament en modern fransk artisttyp, oförmögen att teoretisera eller rätta med ord, men som med sin pensels nervösa exempel ryckte med den trögaste af alumner. Så godt som alla denna tids målare mottogo elever. Själfva undervisningssättet växlade naturligtvis efter lärarnas olika lynnen och uppfattningar.

Sådana voro i största korthet de konstförhållanden, 1700-talets unga svenska artister funno i Paris. De allra flesta af dem, t. ex. Lundberg, Hoffman, Hilleström, L. Pasch, begagnade sig af undervisningen i akademien — om också i de tryckta tio delarna af protokollen, i hvilka tusentals lärjungenamn möta, blott ett par svenska

hittas. Men ingen enda af dem har undandragit sig makten af dess traditioner eller intrycken af dess anda. En hel räcka svenska konstnärer hafva dessutom deltagit i akademiens eget lif, tillhöriga institutionen som agréer eller ledamöter. Det är fallet med Boit, Lundberg, Roslin, Hall, Hoffman och Wertmüller, af hvilka de flesta också utställt på salongerna. I »de beskyddade elevernas skola» fanns naturligen aldrig plats för en utländing, men osannolikt är ej, att de svenska målarna gjort besök i L'Académie de Saint-Luc, eller, om de stodo handtverket och manufakturen närmare, såsom gravörerna, anlitat de ofvan omtalade teckningsskolorna, ehuru därom föga kan uppgifvas med bestämdhet. På konkurrentutställningarna till salongerna i Paris hittas egendomligt nog ej ett enda svenskt verk, men möjligen skulle studiet af de blott delvis omtryckta katalogerna öfver provinsexpositionerna i Frankrike kunna förete ett och annat arbete af någon svensk, som förirrat sig till en fransk landsortsstad, som t. ex. Cogell i Lyon.

Innan jag öfvergår till att efter tryckta och otryckta källor göra en skiss öfver dessa svenska målares Pariserlif och ställning till den franska konsten, bör det till sist erinras om, att minst lika mycket som af själfva konstorganisationen påverkades de resande artisterna af sina personliga lifsintryck under beröringen med de franska kamraterna.

Ehuru, som det ofvan visats, konstnärerna i Frankrike allt från 1600-talets midt sträfvat att skilja

sig från de borgerliga ständen, hängde de ännu med tusen fina trådar fast vid medelklassens handtverk och yrken. Uttrycket »artiste» betecknade vid 1600-talets midt hvilken yrkesman som helst och speciellt kemikern — »man måste vara en stor artist för att kunna bereda kvicksilfver», heter det bland språkprofven i första upplagan af franska akademiens lexikon (1674), som först 1762 upptager den nya betydelsen. Watteau, aristokraten, och Greuze, demagogen, voro båda söner till taktäckare, och det vanliga var, att artisterna stammade från yrken, hvilka hörde till konstfliten. Boucher var son till en tecknare, Gabriel de S:t Aubin till en brodör o. s. v. En af Frankrikes mest nationella skriftställare, Anatole France, har i en af sina romaner, »Le Désir de Jean Servien», typiskt skildrat, hur artisttemperament och skönhetshänförelse växa upp ur handtverket, och huru hvad som var fingerfärdig yrkesskicklighet hos fadern blir förädlad smak och skönhetsdrömmeri hos sonen. Hvar sida af den franska 1700-tals-konstens historia bestyrker detta. Ingifta i hvarandras släkter bildade målarna stora konstnärsdynastier, som Coypel eller Van Loo, och utgjorde fortfarande en yrkesklass, hopsluten af inre band och gemensamma vanor. Så rådde det i deras värld en förtrolig och konstnärlig atmosfär, elektriserande och lifgifvande, skimrande af fantasi, genomsyrad af smak, dräktig af artistisk fruktsamhet.

Om den franska adeln och öfverklassen, under århundradets dubbla strömningar af intellektuell och sinnlig upphetsning, på samma gång som de

förfinades, angrepos af vanskliga andliga farsoter: själstorkan, som förtär, elakheten, som gisslar med epigram och törntaggar, perversionen, som finner drycken smaklös utan giftet, så hörde rococons konstnärsgenerationer ännu till Molières kärnfulla och sunda släkt. Förfinade barn af hans Geronter och Sganareller, hade de i ådrorna friskt, hastigt flytande blod. Ädelmodiga instinkter och ungdomlig lidelsefullhet bildade grunden i deras väsen. Det var ett lynne, hvilkets ena vinge är ljust förstånd och hvilkets andra är skönhetsdrucket lättsinne.

Samlifvet i konstnärskretsarna var i regel godt och gladt. Med något af den kloka moderlighet, som vi ana hos Chardins borgarfruar, omhuldade konstnärernas hustrur männens elever. Pensionärerna i den franska akademien i Rom glömde lika litet »la bonne maman Vleughels» som Carle van Loos lärjungar dennes omtänksamma, varmhjärtade maka. Hvilken ödets humor var det ej, att just Greuzes atelier skulle bilda undantaget, att dygdens och ärbarhetens förhärligare quand même skulle hafva en hustru, som bestal honom och gaf honom horn med hjärtlösheten hos en kvinna i de gamla medeltidsberättelserna — och det fast han målat henne både som »vestal» och »filosofien»! Den älskvärde gravören J. G. Willes memoarer (utgifna af Duplessis) lämna ypperliga intryck af den varma och gemensamma konstkärlek, som knöt samman mästare och lärjungar. Med hvilken glädje arbetade ej hvar elev kring läraren med kopparplåt och grafstickel, och hvilken fest

var det ej, när de med honom och hans fru i spetsen lämnade verkstaden för att teckna i naturen och svärma kring Seinestränderna! Men om Willes hem vid Quai des Augustins kan misstänkas vara prägladt af en germansk gemytlighet, som han medfört från fädernestaden Königsberg, gifver hans franske yrkesbroder Le Bas, väl skildrad af bröderna Goncourt (»Portraits Intimes du XVIII:ème siècle») en motbild med samma anda, belyst bland annat af bref till vår egen landsman, Le Bas' elev Rehn.

Gästvänligt och öppet mottogos främlingarna. Ty någon djupare afvoghet med anledning af den oerhörda tillströmningen af utländska konstnärer till Paris fanns ej — hvem tänkte på att Rouquet var genèvare, Wille tysk eller Hall svensk? Det var Frankrikes stora tid, då det utan fruktan, viss om sin assimileringskraft, var stolt öfver att samla Europas utvalda andar inom sina gränser och hålla öppen taffel med rinnande vin för alla världens älskare af tankens och konstens skönhet. Men just detta intryck af outtömlig vitalitet, af skönhet och förfining, icke mödosamt och isoleradt kultiverade som hemma på mager kalljord, men spirande och växande med samma yppighet som grönsaker och drufvor ur Isle de Frances mark, var det, som berusade de svenska resenärerna, när de kommo till l'ancien régimes Paris, smutsigt och lysande, behållande ända in i revolutionen ett sydländskt och pittoreskt utseende, som det sedan förlorat. Lyxens glädje, kvinnans förförelse, det förnäma lifvets elegans, katolsk brokighet mötte öfverallt

främlingen från det allvarliga, protestantiska vinterlandet, och det var dessa intryck, som omsattes i de svenska artisternas konst till ett hastigare tempo, en lättare och lifligare penselföring, en nervösare, smidigare formgifning. Stockholms Bellmanska världsglädje med de rosenröda skyarna och de i vemod så lätt förbleknande tonerna fick en djupare brand i återskenet från alla löjen och lustéldar i »la douce France».

*

De första svenska målare, som vid 1700-talets början besökte Paris, torde hafva varit D. v. Krafft (1695), Lucas v. Breda (1704—1712), Georg Eng. Schröder (mellan 1703 och 1723) samt troligen också Starbus och Schwartz. Krafft ansåg sig då redan fullärd, och ehuru han — efter en autobiografis ord — ifrigt sökte »den profitabla conversationen» med de yppersta målarna, gjorde han inga fåfänga försök att tillägna sig Rigauds ceremoniösa prakt eller Largillières koloristiska lifsvärme. Redan i inledningskapitlet är nämndt, hur litet Lucas v. Breda lärde af Largillière trots långvariga studier, och Schröders franska visit har gjort föga intryck på hans senitalienska stil, om också han till uppfattning och ämnesval stod nära mästare från utdöendet af Ludvig XIV:s tid, som exempelvis Louis Galloche eller Noël Nicolas Coypel (hans M o s e s f i n n e s a f F a r a o s d o t t e r, retrosp. utställn. 1898, har i kompositionen en svag likhet med Charles La Fosses behandling af samma tema i Louvren).

Men af alla dessas Parisvistelse finnas inga djupare spår. Det är däremot förhållandet med tvenne artister, hvilka, ehuru de blott till hälften kunna räknas som svenskar, dock äro födda inom svenska landamären och ej böra förbigås, helst i en framställning, hvilkens hufvudpunkt är Lafrensen, nämligen Hall och dennes två berömda föregångare som emaljörer och miniatyrister — Charles Boit och Carl Gustaf Klingstedt. Redan före Boit, under 1600-talet, hade en till börden svensk, men i hemlandet alldeles okänd artist i Paris förvärfvat ett visst anseende som reliefkonstnär i emalj, Fredrik Bruckmann, som mellan 1695—99 och kanske ända fram till 1716 hade till uppgift att förse Ludvig XIV:s porträttdosor med konterfej af le Roi Soleil i bas-relief (Maze-Sensier: »Le Livre des Collectionneurs»). Men långt större betydenhet än denne eljes obekante, plastiske »Kleinkünstler» fick Boit, hvilken som emaljmålare i Paris spelade en verkligt dominerande roll.

Boits tidigare lefnadsöden äro redan tecknade i samband med den svenska emigrationen till England. Öfver Kanalen flydde han för gäld mellan 1710 och 1712 och lyckades snart på kontinenten förvärfva ryktbarhet som emaljör. Miniatyrkonsten, som vid renässansens början stod så högt i Frankrike som man kunde vänta i ett land, där de första målarna af betydelse egentligen voro bokillustratörer — som Fouquet och den äldre Clouet — hade under det »stora seklet» sjunkit ned till en skäligen mekanisk procedur. I små format, med klar men banal färg och petig penselföring kopierade den

århundradets monumentala porträttmåleri utan att eftersträfva individualitet i teknik eller uppfattning. Man kan följa gången af konstartens öden i Frankrike i Henri Bouchots skiss »Le Portrait-Miniature en France» (Gazette des Beaux Arts 1892—93). Men samtidigt med att konstgenren sjönk i artistiskt värde, hade under 1600-talets lopp efterfrågan på miniatyrmålerier ständigt ökats. Infattad i praktfulla ramverk af guld eller silfver, i broscher, i ringar, i locken på de tusen slag af dosor, som modet turvis älskade, blef miniatyren och särskildt porträttminiatyren galanteriets och den sociala artighetens löpande bytesmedel. Mest bidrog bruket att använda porträttdosor till diplomatiska belöningar och internationella gåfvor att hålla genren vid lif. Maze-Sencier har gjort en lustig lista på dylika presenter från det franska hofvet till utländska diplomater, bland hvilka träffas ej få svenskar allt från 1674, då ambassadören grefve Königsmark erhöll en dosa, värd ej mindre än 10,294 livres. — Med Petitot och den förnäma inflyttningen från England efter Karl I:s död blef särskildt emaljmålningen älskad, och liksom Petitot i London transponerat och kopierat Van Dycks briljanta och smältande kolorit, efterbildade han i Frankrike Le Brun, Mignard och andra. En hel mängd franska miniatyrister förekomma också under 1600-talets senare hälft och 1700-talets början. Man kan nämna medlemmar af franska akademien (som intog en viss reservation mot miniatyrister) Jean Cotelle, Jean Ecman — af nordisk eller flamländsk börd? — och från senare tid gravören Ber-

nard Picard, Nicolas Venevault, men framför allt den berömde Jean Baptiste Massé (1687—1767). Den sistnämnde kan betraktas som den karaktäristiske miniatyrmålaren från 1700-talets början, typisk i sin utveckling som guldsmedsson, typisk också som modeartist och skönmålare, elegant ut i fingertopparna, hofman in i hjärtroten, fyllande sitt testamente med reverenser för Gud och hela världen. Han målade ett stort antal miniatyrer af Ludvig XV och dennes omgifning efter hastigt gjorda teckningar, hvilka han sedermera hemma i atelieren utförde på velin och elfenben efter »den försköningens lag», som var hans konsts rättesnöre. Massé dog först 1767. Men stor förmögenhet och svaga ögon hade dock redan mer än tjugu år förut låtit honom sluta att måla sina vackra, mödosamt fulländade hufvuden, hvilka enligt hans loftalare Cochins kuriösa omdöme icke ägde någon Rembrandtsk sannfärdighet — något som man är böjd att tro (Campardon: »J. B. Massé»).

Vid sidan af de nämnda skulle Boit intaga en hedersplats, och han blef Petitots egentlige arftagare. Henry de Chennevières har i en skiss öfver 1700-talets svenska artister i Paris satt honom i beröring med miniatyristen Jacques Arlaud (1668—1743), stammande från Genève, emaljmåleriets hemstad och som ryktbart guldsmedssamhälle också en härd för miniatyrister. Arlaud idkade vid denna tid och under stort bifall sin konst i Paris, men var för öfrigt, att döma af Mariettes anteckningar, lika tvetydig både som artist och människa. Arlaud skulle hafva varit Boits beskyddare och fört honom

inom regentens synkrets, hvilkens skyddsling han själf var. Detta innebär intet omöjligt. Arlaud hade egentligen en utländsk klientel. Bland svenskar har han målat (1701) en miniatyr af Carl Gustaf Bielke, som finnes på Nationalmuseum, och denne eller någon annan svensk mecenat har kunnat förmedla bekantskapen med Boit. Ett par hittills ej uppmärksammade ställen i La Palatines brefväxling från 1718 röja dock, att Boit, som tyckte om att flacka ikring och söka lyckan, kommit till Frankrike öfver Tyskland. Hon skrifver, denna kärnfulla, äppeltyska gamla prinsessa, till sin halfsyster Louise, Raugräfin i Pfaltz: »Boite kene ich gar woll, habe ihm vor etlichen tagen dess czaar contrefait in email abgekaufft, so perfect gleich ist. Er hatt mir auch 2 schönne stücker gewiesen, so er gemacht, eine Andromede undt ich weiss nicht mehr, wass dass zweytte stück war. Er hatt mir nicht gesagt, das es vor mein sohn were. Ich erinere mich nicht, das er mir jemahlen ein schreiben von Eüch gebracht hatt.» De sista orden, som hon upprepar i ett senare bref, tyda på, att Boit under sin tyska färd från Pfaltz vetat förskaffa sig rekommendationer till regenten. Hur som helst stod han kring 1717 i hög gunst hos Philippe d'Orléans. Denna typ för en allt åtrående och vid allt blaserad dilettant hade en outtröttlig sensualists kärlek till konst. Han förde själf penseln, och det roade honom att, ännu het efter bullrande nätter, måla halfkyska idyller om Daphnis och Chloë. Hans smak för kemiska experiment gjorde, att Boits emaljkonst förekom honom dubbelt intressant, och

snart har den resande artisten både pension och fritt logis. Regenten skaffade honom 1717 in i akademien, utan att hans »gallikanska» religion, som han antagit i England, blef något hinder. Den sjätte februari tog Boit säte, sedan prinsen skänkt akademien som prof på hans konst en kopia i emalj efter Blanchards Barmhärtighet, »qui a paru très singulier et qui a été très applaudy». Akademiens protokoll låta oss sedermera följa hans göranden och låtanden. 1718 öfverlämnade han vid konungens lever ett porträtt af Ludvig XV. Hela 1719 och åtminstone förra hälften af 1720 vistades Boit i Dresden, antagligen ditkallad af August den starke, men äfven under åren 1721—1727 lefde han tidtals utom Frankrikes gränser. Paris blef dock hans egentliga hemort. Där besökte honom czar Peter, af hvilken Boit utförde ett emaljporträtt, ryktbart för sin likhet och sedermera af konstnären reproduceradt i ett dussintal exemplar, och han målade äfven czarens gemål efter Nattiers original.

I Paris fann honom också Rosalba som en personnage med inflytande — åtminstone umgicks den kloka venetianskan icke med andra än sådana, som ägde ställning och makt. Boit dog natten mellan den 5 och 6 februari 1727, som man ser af protokollet, hvilket fördes när sigillen för boupptecknigen sattes på hans kvarlåtenskap, hvaribland framför allt märktes emaljer och miniatyrer af honom själf. Han bodde då nära Luxembourg, Rue de Petit Bourbon, och efterlämnade tre minderåriga barn

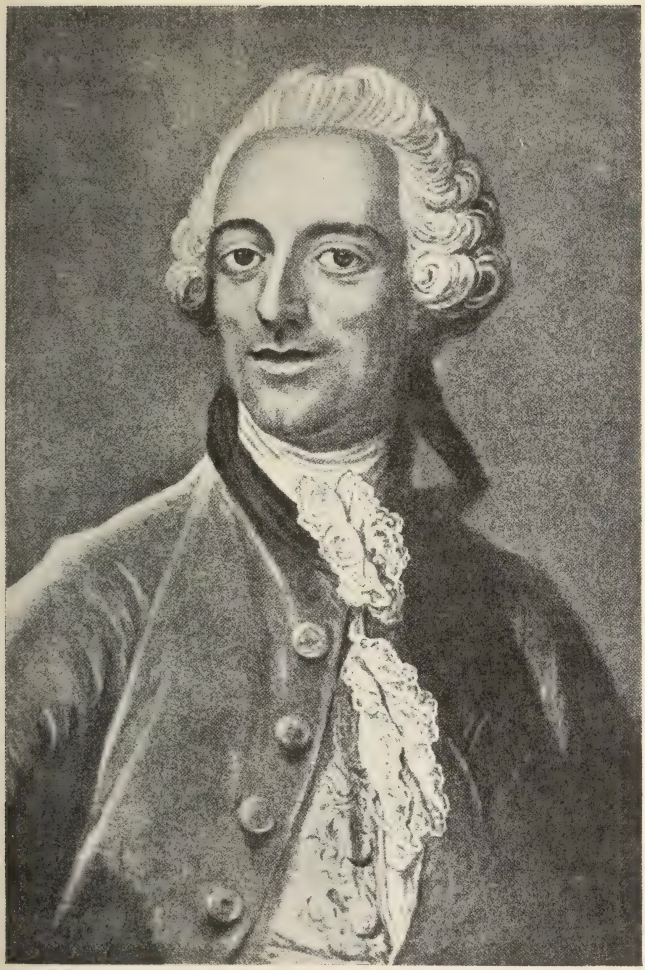
och sin tredje hustru, Anne Marguerite Williart. Begrafningen skedde den 7 febr. 1727.

Louvren äger fyra arbeten af hans hand, den redan nämnda kopian efter Blanchards tråkiga Barmhärtighet (originalet i Louvren) och ett porträtt af hans gynnare, Philippe d'Orléans, skänkt af Boit till målarakademien den 6 aug. 1718, kanske originalverk med sin tunga himmel. Det är vidare Ludvig XIV efter Rigaud och en okänd figur i harnesk. Dessa fyra, jämte tre porträtt i South Kensington (Joneska samlingen), är hvad jag sett af Boits hand. Ingen af dessa emaljer gifver intryck af en konstnär med originell uppfattning eller teknik, såsom i senare tid Zincke eller Weyler, hvilka drifvit skickligheten därhän, att de gifva verkligt karaktäriserande skapelser i den vanskligaste af procedurer. Och ingen af Boits emaljer besitter heller den omedelbart tjusande, koloristiska glans och det nippaktiga behag, som utmärka Petitots små kopior. Boits färg är emellertid varm, ogrumlad och utan falska valörer, komna vid svafvelbehandlingen eller bränningen. Tänker man på våra egna emaljörer, står Boit himmelshögt öfver sådana klåpare som Utterhjelm eller Henrichsen. Elev till Boit under hans Parisvistelse var Martin Meytens d. y. och måhända också den föga kände Jean-Adam Matthieu (Matts? Mattsson?), född i Stralsund och död i Paris 1753, hvilken hade logis i Louvren och titel »peintre orfèvre du Roi en email», för att blott nämna artister af specifikt intresse för Sverige.

Lika berömd som Boit, inom en närstående

genre, var Carl Gustaf Klingstedt, hvilken hade samma slags äfventyrsblod och nomadlynne, men var en figur af lägre art och med afgjord dragning mot det gemena. Han var född i Riga 1657 (?) och tjänade som soldat först i svensk, sedan i fransk tjänst. 1711 vistas han i Paris, utöfvande miniatyrmålarens konst och kallar sig, oafsedt med hvilken rätt, »dessinateur du duc de Bavière». Han bodde i »une chambre garnie» rue S:t Anne, och hans hemförhållanden voro föga uppbyggliga. Han processade med sin hustru, som han anklagade för »superi och stöld». En viss Darras, som var bygel från Châtelet, inkom i sammanhang därmed med en anklagelse, att Klingstedt okvädat och slagit honom, då han ville försona den hetlefrade artisten med sin maka. Det senare aktstycket erinrar lifligt om början till »Le Médecin malgré lui», och exekutionsbetjänten spelar samma otacksamma roll som den välvillige grannen, som vill hindra Sganarelle att bastonera sin äkta hälft, men vid sin inblandning finner de äkta makarna plötsligt eniga i fråga om hustuktens välsignelse. Dylika dokument är det enda som hittats rörande vår artist, och i hop med hans konst talande nog. På 1720-talet är han emellertid redan berömd. Den tyske diplomaten Nemeitz nämner honom »en stor konstnär i miniature» och prisar hans dyrt betalade målningar som oförlikneliga. När han skildrar en tysk Jean de France, bär denne »en dosa med en oanständig målning af Klingstedt i fickan». Förfranskadt till Clinchetet gick namnet in i tidens galanta litteratur och lätta

poesi under den självsvåldiga erotikens signatur, och någon förryckt abbé döpte, inför en vågad herdescen på en dosa af agat å någon Ninons toalettbord, den cyniske miniatyristen till — tobaksdosornas Rafaël. Oaktadt all denna berömmelse, hugfäst af själfve Voltaire, dog Klingstedt i fattigdom 1734. — Tobaksdosorna hade under regentskapet blifvit en vurm, lyxartikeln på modet. De sirades med inkrusteringar af silfver och guld, med miniatyrporträtt, hvilkas rosiga flickhufvuden lyste mellan infattningens juveler som genom kristalliserade tårar, eller pryddes med små galanta scener, såpbubblebilder, skimrande i kapp med pärlemorlocken. De hörde till kavaljerernas elegans och bredde en stämning af budoar öfverallt i rummen, där de stodo bland möblerna och mellan cheminéens potpourrikrukor. De franska dosorna voro af ädel metall och ornamenterade efter Berainernas gratiösa mönster (Claude Berain, en af de sista i denna konstnärsdynasti, hade utgifvit modeller för dosor), de af opal, jaspis och andra stenarter stammade ofta från Dresden. Louvren bevarar ännu, tack vare den Lenoirska donationen, flera prof på Klingstedts konst. Där finnas fyra miniatyrer af hans hand. En på en dosa af »Vernis-Martin» gifver en gratiös och nätt skildring af de italienska komedianterna, så älskade tack vare Marivaux och Watteau. De stå här i en skrattande grupp skockade kring en täck Isabelle med små röda blommor i håret. En annan föreställer en ung flicka med sitt nothäfte, sjungande i ett parklandskap, också ett vulgariseradt Watteaumotiv.



Carl von Linné.
Pastell af G. Lundberg.

De två återstående äro mytologiska: Diana och Acteon och Europas bortförande. Klingstedt har sitt eget uttryckssätt som miniatyrist — en sorts grisaille. Kläder och accessoarer äro målade i tusch och blott karnationen är höjd med lätt rosaton. I denna bleka färgskala med sin skära rodnad ligger en trånadsfull retelse, som väl passar ämnenas art och de små gestalternas smeksamma gruppering. Arlaud använde för öfrigt samma teknik och hade den oförsyntheten att i dylika grisailler sprida kopior af Michelangelos Leda i rococominiatyr. Mariette uppgifver, att gravören B. Picart tecknat för Klingstedt. Visst är, att Picart graverat tvenne små blad efter honom: Venus' födelse och Galatheas triumf. De verka i den klara och spirituella gravyren förtjusande och gifva en stor tanke om Klingstedts kompositionsförmåga. Det är en sydländsk sommarstämning öfver denna finlemmade Venus, som glider fram öfver solvågorna på sin snäcka, omgifven af nymfer. Men denna komposition är blott en modifierad kopia efter Louis Boullognes vackra allegori L'Eau, och äfven Galatheas triumf är säkerligen en imitation. Några små kopparstick af Lallement låta oss vidare lära känna Klingstedts kompositioner. De verka alla som grofva illustrationer till Lafontaines berättelser — tunghändta, ogratiösa, förtjäna de icke beaktande i en tid, öfverflödande af talanger, som förstodo att genom esprit, sensuell nervositet och en elegans utan like höja den erotiska anekdoten äfven af den betänkligaste art till konst. Särskildt motbjudande äro några skatologiska bil-

der. Klingstedts ryktbarhet höll i sig hela 1700-talet. Då och då förekommo miniatyrer af honom på auktioner. Särskildt intressant vore att se det miniatyrporträtt af regenten och hans mätress (m:me de Parabère?), som i katalogen öfver Lapeyrières samling (1820-talet) tillskrifves Clinchetet, emedan denna bild skulle faktiskt bestyrka, att också Klingstedt, hvilkens konst så väl passade Philippe d'Orléans, stod under hans beskydd.

*

Det har varit af intresse, särskildt med tanke på den dominerande plats Hall och Lafrensen intogo i Frankrike under l'ancien régimes afslutning, att stanna vid Boit och Klingstedt, dessa nordiska konstnärer, som under regentskapet skulle tillfredsställa den eleganta Parisvärldens lyxbehof. Men den förste målare, hvilken slog igenom i Paris som svensk artist, och som inledde hela 1700-talets svensk-franska målarskola, var dock Gustaf Lundberg. Enligt en självbiografi (i Gahms samling) föddes han i Stockholm den 17 aug. 1695. Hans far var köksmästare hos Karl XII och dog under polska fälttåget. Hans mor, Sabina Richter, tillhörde en af de mest artistiska borgarsläkter, som det karolingiska Sverige ägde. Morfadern tog sina dotterbarn till sig efter faderns död (1701), höll dem med præceptor, och den yngste af dem, den blifvande målaren, låg i Uppsala med informator. Men då han visade stora anlag för målarkonsten, sattes han 1712 eller 1713 i lära hos David v. Krafft,

som blef hans ungdoms »Läromästare och Vän». 1716, enligt egen uppgift, men sannolikare året därpå, att döma efter afskrift af ett betyg af D. v. Krafft (Eichhornska saml.), reste Lundberg »um sich fehrner zu perfectioniren im Conterfeit-mahlen» till Paris och förblef där till 1745 — öfver tjugusju år. Lundbergs lärare i Paris voro Rigaud, Largillière och De Troy (en bröstbild af Cardinal Fleury efter Rigaud i olja af Lundberg fanns i Tessins samling). Han målade vidare för Cazes i Akademien. Erik Sparre, som särskildt gynnade honom, skaffade honom tillträde att kopiera i Louvren. Valet af lärare tyder på, att det var den unge svenskens mening att blifva porträttmålare i stor stil med en fläkt af historia, som man drömde det i hans förste lärares atelier. Men den allsmäktiga tidsandan drog den epikureiskt lagde, för behag och elegans skapade unge svensken med sig. Rigaud, Ludvig XIV:s store panegyrist, stod ännu kvar som det monumentala porträttmåleriets mästare med grandezza i hvarje tum af sina gestalter, och de mäktiga mantlarna, de yppersta någon barockkonstnär målat, brusade majestätiskt som stroferna i tidens hyllningsoden. Redan Largillière lättade på tonen. Hans flamländska lynne har lagt af den konventionella pompen, och den öfvergång från det skulpturala till det rent måleriska, som utmärker 1700-talets början, präglar hans konst. Verklighetens ljus och skuggor omfladdra hans ansikten. Hans personer röra sig lifligare, blicka varmare och rycka oss närmare, trädande ut ur Rigauds förnäma afskildhet. De abstrakta barock-

fonderna med kolonner och draperier ersättas af parklandskapet, som grönskar och susar. Det är en ny, intimare konst, hvilkens lättare lynne och tunnare blod än bättre skönjas hos Jean François De Troy. I dennes kärleksscener (Berlins kungliga slott), sedebilder (Chantilly) och maskeradtaflor med kurtiserande damer och herrar lefver redan rococons stämning af lust och oro. Men två drömmare med disposition för själssjukdom, en koleriker, som skulle dö för egen hand, och en hypokonder, hvilken lungsoten skulle rycka bort vid samma ålder ungefär som Mozart, men som dessförinnan hunnit skapa en värld, oförglömlig som dennes, blefvo dock inledarna af rococons fest, omdanarna af den franska konstens formvärden vid öfvergången mellan 1600- och 1700-talet — Lemoyne och Watteau. Lemoyne med sin ljusa, strålande färg, lysande af en reflex från Correggio, dref bort de kompakta, brunröda barockkulörerna, och det fina skimret af gräs, rosenblad, pärlemor och kvinnobröst, rococons dager, bröt in. Watteau å sin sida dref bort de svulstiga kroppsformerna och de omskrifvande linjerna och förde in den äkta franska teckningskonstens spänstiga och nervösa precision, samtidigt med att hans färg omsatte den flamländska paletten till gnistrande fransk esprit. Lemoyne skapade en ny Olymp och Watteau en ny Elysée, och uttrycksfullhetens och behagens skönhetsbegrepp segrade öfver renässansens ideal af antik och abstrakt fullkomning.

Det var denna nya riktning, som grep den

unge Lundberg. Han blef ledd in i denna ljusa värld genom en långt ringare artist än de nämnda, men en artist, som äfven hon blef ett redskap för samma stora omhvälfning, den venetianska pastellmålarinnan Rosalba Carriera. Rosalba vistades i Paris 1720—21 och var då hjältinnan för dagen ibland målarna. Pastellkritan, som förut i Frankrike blott varit teckningskonstens hjälpredskap och med sina lätta, torra toner brukats för att gifva starkare glans åt dess svart på hvitt (Nanteuil t. ex. har så mästerligt handhaft den), blef först nu en konkurrent till penseln. Och hur väl passade icke detta uttrycksmedel den nya generation, som växte upp, det flyktigaste och hetsigaste af franska släktled! Dessa kritor med sin på en gång torra och lysande glans, sina färger af pressade blomblad och pulveriserade pärlor, af gnistrande dammkorn och stötta metallskärfvor, voro just ägnade att tolka denna champagnesocietet med det fjärilslustiga lynnet, den höga rodnaden och den sjuka blekheten, med paljetternas, sammetsbroderiernas och sidenvådernas reflexspel. —

Louvren och galleriet i Dresden låta oss i grund lära känna Rosalbas konst. Den är hvarken synnerligen fantasifull eller karaktärsdjup. Såväl hennes allegorier som än mer hennes religiösa bilder präglas af en otrolig faddhet, och äfven som porträttör är hon snarare elegant novellist än psykolog. Att den mjuka pastellkritan, af sig själf skapad för elegans och förfining, med sin olust för betoning af skuggorna skulle i händerna på La Tour kunna varda en själstolkare

utan like, föll icke Rosalba in. Hon nöjde sig med ett elegant »à peu près». Åtskilliga af hennes bilder äga dock en beaktansvärd individualiseringskraft. Betrakta t. ex. porträttet af Metastasio (Dresden) — hur briljant är ej den ryktbare librettisten träffad med sitt glesa, ofta af kvinnohänder smekta silfverhår under kalotten, den korta, retliga näsan, blicken med fruntimmerskarlens opålitliga godhet och munnens gastronomiska drag. Eller stanna framför hennes självporträtt vid äldre år: en trollpacka i pälsmössa, med lång näsa och osköna, energiska drag (Dresden). Men mest sig själf är dock Rosalba, när hon skildrar »könet», unga kvinnor utan stark personlighet, tjusande genom gratie och ungdom, spotska och självberusade. Hvilken förtrollande varelse är ej t. ex. Venetianskan ur huset Barbarigo (Dresden) med sin bleka hy under den trekantiga svarta herrhatten, sina fuktiga ögon och sin lögnaktiga mun! Tallösa sådana bilder har Rosalba skapat af tjusande och kokett kvinnlighet.

Rosalba modellerar ofta förtjusande mjukt ansikte och hals. Händerna däremot tecknar hon schablonmässigt med fotografiska grepp. Färgen, hvilkens kyliga blåhvita ton delvis torde bero därpå, att målningsgrunden, som bereddes med stött marmor eller krita, slagit igenom, låter en tänka på hvita kamelior och kalla vårhimlar. Den lider af en viss förnäm anemi, ehuru någon gång hennes venetianska blod tar ut sin rätt med en kraftfullare kolorit (Venetiansk Procurator, n:o 4, Dresden — den praktfulla, eldröda rocken).

Lundberg blef bekant med Rosalba, ehuru hon ej nämner honom i sin journal. Han lärde hos henne och än mer efter hennes arbeten. Snart var han så känd som pastellist, att han anlitades af hofvet. Enligt egen uppgift fick han måla ett pastellporträtt af Marie Leczinska »strax vid hennes ankomst till Fontainebleau» — alltså redan 1725, och sedan målade han henne ytterligare tvenne gånger i Versailles och i Marly. Marie Leczinska rekommenderade Lundberg hos sin fader, den filosofiske exregenten, en äkta 1700-talsfigur, dilettant i allt tänkbart och oförnöjd med sin dag, om han ej gjort en miniatyr eller skrifvit ett par filantropiska maximer. Lundberg målade Stanislaus (graverad af Moite), hans maka och hans åldriga mor, »Madame Royale», och lärde äfven Stanislaus att själf föra pastellkritorna. 1728 målade han Louise Elisabeth de Condé (Tessins saml.) och andra förnäma damer. Att Lemoyne, premier peintre du roi, 1735 lånar en pastell af Lundberg för att låta kopiera (protokollet vid förseglingen af Lemoynes bo) gifver ett yttre bevis för, att den svenske pastellisten vid denna tid slagit igenom i världsstaden.

Liksom Lundberg på egna medel uppehöll sig i Paris, har han sålunda på egen hand röjt sig väg som artist. Men det blef dock först Tessin, som vid sin ankomst till Paris såsom svensk ambassadör skulle gifva fast grund åt hans ryktbarhet med sin ojämförliga auktoritet som konstkännare och mecenat.

Att teckna Carl Gustaf Tessins betydelse för

svensk konst blefve att skrifva en utförlig bok för sig. Här skall blott några ord därom nämnas, oundgängliga i en framställning af svenskt och franskt måleris förbindelser under 1700-talet.

Med så ärofullt påbrå som hans från farfar och far var konstnärsintresset från början gifvet som hufvudfaktor i Tessins lif. Han erhöll också en genomgående konstnärlig uppfostran, beräknad att göra honom kompetent att öfvertaga faderns syssla och arf. Men ehuruväl han som barn lärde sig teckna för holsteinaren J. H. Möller och sedan ritade tillsammans med Göran J. Adelcrantz och gärna »gick och tittade» i Lemkes atelier, röjde han redan som barn snarare samlarlynnet än den produktive artistens läggning. Mellan 1714—19 gjorde han emellertid en utländsk studiefärd till Paris och Rom, studerade konst af alla arter, och det var under denna resa, som kallelsen till hofintendent nådde honom. Öfverintendent vid faderns död, inryckt i det politiska lifvet, sändebud i Wien, fick han just genom den ambassad, han tillträdde i Paris, sin europeiska ryktbarhet stadfäst, och hans gestalt erhöll nu ett skimmer, som ännu återstrålar i »Wilhelm Meister». Han var också typen för en allbildad och förnäm kännare i den stora stilen, hvilken ägnat alla arter af konst passionerad uppmärksamhet och särskildt vändt mot måleriets och gravyrens egendomligheter denna berömda blick, »som han aldrig höll stilla eller en tranquillité, men som var full af en egen och ostadig eld». I Paris stannade han som sändebud endast tre år (1739—42), men hann under denna

tid i grund lära känna franska konstförhållanden. Som inköpare af konstverk för egen räkning, för Lovisa Ulrika såväl som för svenska kronan (i och för slottsbyggnaden) blef han nära bekant med tidpunktens alla målare. Skiftets yppersta amatörer som grefve Caylus, konsthandlare som Gersaint och Mariette voro hans rådgifvare, och bättre kännare har ingen mecenat kunnat konsultera. Från Gersaint ligga ännu räkningar bland hans papper, och från Mariette finnes ett intressant bref till Tessin, dat. d. 3 maj 1741 (Ups. B. H. S.), sändt med de Crozatska portföljerna, ur hvilka Tessin hämtade brorslotten af sin samling. Konsthandlaren dristade — ser man af brefvet — till och med gifva ambassadören en gåfva som bevis på »hela vidden af sitt nit och sin vördnad»: ett par teckningar af Perin del Vaga, som Tessin fäst sig vid under ett besök i hans butik.

Af de franska konstnärerna från tiden finns nästan ingen, hos hvilken han ej för egen del eller som ombud beställt arbeten. Natoire, Cazes, Raoux, Lancret, Pater, Boucher, Chardin, Nattier, Tocqué, Aved, Gobert, Le Bel, J. Restout le Jeune, Oudry, Desportes och än flera har han anlitat, som man ser af den förteckning, Sander tryckt i sitt verk om Nationalmuseum, och af Tessins papper i Åkerö arkiv. Med några af dessa artister hade Tessin kommit i närmare, personlig beröring. Redan före sin ankomst till Paris älskade han Bouchers eleganta och nervösa konst, fängslad af gravyrerna efter mästaren. Han lät så 1737 genom sin Parisbankir, Henry Barrisch (Barrisch, Massman & C:o),

beställa en tafla af Boucher, men hade erbjudit för ringa honorar. 300 livres vore det minsta Boucher toge, svarade bankiren, »c'est un jeune homme très occupé qui travaille continuellement pour le Roy et la Cour. Il est persuadé de son mérite et si recherché, qu'il se fait valoir, comme les plus fameux; à la vérité c'est un des premiers de Paris aujourd'hui.» Väl anländ till Paris, hemtam i Bouchers atelier, blef han än mer förtjust både i konstnärens koketta, sensuellt målade kvinnor med pärlemorskimret och det rosiga skinnet — och i deras prototyp: Bouchers hustru. Det sista har ofta berättats, men alltid halft som legend. Flera allusioner, som Tessins efterträdare i Paris, den allvarlige Ekeblad, dristar göra i sina bref till excellensen och kanslipresidenten, bestyrka dock saken. I fråga om Lundbergs porträtt af henne utbrister han: »le portrait de madame Boucher en pastelle ressemble comme deux gouttes d'eau, votre Excellence peut juger par là, s'il doit être beau et s'il il ne mérite pas qu'on l'admire». — Af Boucher inköpte Tessin som bekant en hel följd arbeten med mästerverket Venus' triumf i spetsen.

Ett särskildt värde satte vidare Tessin på Nattier, tidens lysande damporträttör, som inrättade skyarna till budoarer för hofvets skönheter och förmådde göra ett ungdomskoketteri till och med af Marie Leczinskas allvarliga moder med spetshufva och halsduk. Nattier målade 1740 det porträtt af Tessins hustru i röd mantilj och pälsbrämad mössa, som sedan hängde i hans sofrum å

Åkerö, liksom hans vackra släktings, Charlotta Fredrika Sparres. Han målade också 1741 för Tessin repliker af sina framställningar af de båda systrarna Hortence-Félicie de Mailly de Flavacourt och hennes syster Marie-Anne de Tournelles samt porträtt af flera ståtliga skönheter från Ludvig XV:s hof: Junogestalter draperade i gudinnolik deshabillé med Venus' stjärna till smycke i lockarna. Tocqué porträtterade Tessin själf i harnesk och Aved målade honom i arbetskostym (det första i öfverintendentsämbetet, det andra på Åkerö). Det sista var utställdt på 1740 års salong, och Aved bad Tessin genom konstchefen duc d'Orry skaffa det en god plats. Intrigstriden om cimaisen är tydligen ej från i går. Till och med Tessins favorithund Pehr fick sitt konterfej af ingen mindre djurporträttör än Oudry. Pehr var utställd, målad samman med en kanin på 1740 års salong och graverades för ett pris af 50 écus. Ett högst litet ortografiskt bref från Oudry (Ups. Bibl. H. S.), skrifvet efter Tessins hemresa till Sverige, förkunnade afsändandet af ett egenhändigt »landskap efter naturen» som minnesgåfva till excellensen och visar den store djurmålarens minnesgoda tacksamhet mot den insiktsfulle svenske amatören.

Så ser man, att Tessin gick ut och in i de franska ateliererna, tjusande artisterna genom sitt konstsinne lika väl som genom grand seigneurens frikostighet och värdighet. Det intagande i hans förbindlighet framgår kanske bäst af en beställning, han gjorde af Carle van Loo. När vid ett besök i dennes atelier konstnärens lilla flicka kom

inspringande, bärande frukt i sitt linne, beställde Tessin genast hennes porträtt i samma attityd. Det är den lilla flickan »med frukt i sin särk», som finnes på Drottningholm. Tessins omtyckthet var så stor, att till och med hans faktotum, stallmästar Roth, fick sin släng af slefven och hälsades hjärtligt välkommen — som man ser af hans bref till Tessin (Riksarkivet) — i ateliererna. Flera till Tessin dedicerade kopparstick, exempelvis Le Bas' Les Sangliers forcés efter Wouverman och Fessards — af Caylus begynta — gravyr efter Bouchardons äkta rococo-komposition Venus, som vill aga Cupido, vittna om gravörernas aktning för den store kännaren af kopparsticks-konsten — och deras tro på hans mecenatvanor. Le Bas erhöll 300 livres i gengåfva för sin tillägnan.

Redan af allt detta synes, att Tessins konstsmak vid denna tid var helt behärskad af rococons anda. Och den sida af rococon, som fängslade honom, var — det kan icke nekas — den lätta, sensuella och galanta, den, som också är rococons rätta, ty stilens pedanteri och akademiska pretentioner äro odrägligare än andra åldrars. Ehuru Tessin kring 1740 öfvervunnit det mest oroliga och nyckfulla af den »sinnets yrhet», som utmärkte hans ungdomsår, får man icke heller vid denna tid tänka sig honom som den allvarlige, af lifvets ogunst redan pröfvade mentor, hvilken skref »En gammal mans bref till en ung prins». Ännu mindre får man se för sig moralisten på Leckö och Åkerö, den grånade Narcissos, som dagen om satt och speglade sin dygd i pompös

stenstil och stoiska aforismer. Ambassadören i Paris var en fjäsad hofman, berusad af världsstadens glans, glitter och förförelse, en nöjeskär natur, hvilkens lynne länge hade kvar något af lekfullt och bortskämdt söndagsbarn. Det länder hans blick till heder, att han vid sidan af alla eleganspmålarna med deras förtrollning och njutningens målande musici med silfverbjällrorna — vid sidan af Lancret, Pater, Boucher och Nattier också förstod det konstnärliga djupet hos Chardin (liksom hos nederländarna, dag för dag mer moderna i 1700-talets Paris). Sin utpräglade rococosmak behöll emellertid Tessin ännu efter sin hemkomst. Brefven till honom från C. F. Scheffer såsom ambassadsekreterare (Riksarkivet), hvilka ofta röra Tessins konstinköp, visa detta, och det är först under motgångarnas år, som också hans konstuppfattning smittats af hans stigande moraliska sentimentalitet. Det är nu, han (d. 15 dec. 1759) genom Floding beställer en tafla med det uppbyggliga ämnet H e r r a n s ä n g l a r v a k a n d e ö f v e r e n d y g d i g m a n s s l u m m e r (på Åkerö?), en tafla, som han tänkte hafva vid sin säng, och som Greuze varit rätte mannen att måla. Men i stort sedt var Tessin en kännare af första rangen. Ingen af 1700-talets svenska sändebud i Paris kunde i detta hänseende upptaga hans mantel. Hvarken C. F. Scheffer eller Vernets beundrare, den af Wille som kännare berömde Creutz, för att nämna de mest estetiska af de svenska diplomaterna, höjde sig i fråga om konst öfver den välmenande dilettantismens ståndpunkt.

Tessin förstod genast Lundbergs artistiska förtjänster, gladde sig som svensk att kunna bidraga att skaffa honom framgång, och hos den veke unge målaren med det epikureiska lynnet och den sinnliga lifsberusningen öfver en religiös botten, fann han ett väsen, som stämde samman med hans eget. Genom sina förbindelser med Tessins svärfar, Erik Sparre, och hans frände, konstmecenaten Johan Sack på Bergshammar, hvilkens porträtt han målat (i olja) redan på 1730-talet, hade Lundberg dessutom relationer till ambassadören.

Lundberg målade nu för Tessin flera arbeten, som t. ex. porträtt af hans svägerska, Augusta Wrede Sparre, »en Marchande de Marmottes», samt en Venus, som håller en dufva — en annan Venus af Lundberg, som i Paris sålunda ej uteslutande var porträttist, fanns i den rike finansieren Blondel de Gagnys berömda samling vid Place Vendôme. De höga pris, hvilka Tessin i sin Pariserförteckning från 1741 satt på de där upptagna tvenne pastellerna af Lundberg — 480 och 556 livres, alltså lika mycket som för Nattiers egenhändiga porträtt och långt mer än för Tocqués porträtt eller Chardins dukar (Lysbeth Rembrandt står blott till 360 livres!) röja konstnärens anseende. Det stärktes ytterligare genom Tessins patriciska och inflytelserika beskydd.

Det var också Tessin, som skaffade Lundberg plats i franska akademien. C. R. Berch, hvilken var kommissionssekreterare i Paris vid denna tid och väl förtrogen med det franska konstnärslifvet

(Le Bas har tillägnat honom ett litet blad efter Teniers), intygar det uttryckligen i ett bref till Floding (20 juni 1762). Genom en rekommendationsskrifvelse af generalkontrollören d'Orry af d. 15 jan. 1741 blef G. Lundberg »svensk pastellmålare», presenterad för inval, och han agréerades också d. 28 jan. 1741, i det konungen — utan att därmed vilja gifva något prejudikat — för honom, som det tidigare gjorts för Boit, upphäfde paragrafen om akademisternas katolska trosbekännelse. Som receptionsstycken fick Lundberg i uppdrag att måla ett par pastellbilder af Boucher och Natoire. Båda verken finnas ännu i Louvren, och det är hufvudsakligen genom dem, som Lundberg bevarat minnet af sin långa verksamhet i Paris. Det är icke porträtt, som i intim karaktäriseringskonst kunna jämföras med La Tours eller i smältande färgglans med Perronneaus, men det är likväl ett par pasteller af hög rang. Deras färg är klar och distinguerad, teckningen säker och elegant. Ypperst och af stort intresse i alla hänseenden är Lundbergs Boucher, framställande den store konstnären på midten af vägen i sitt ryktes middagsljus. Gestalten tecknar sig förnämt mot den grönblå fonden. Ensamt åtbörden med handen är — som så ofta hos Lundberg — konstlad och tvungen, där den uppe på bröstet knyter sig kring den löst vridna svarta halsduken, hvilkens mörka spets gifver dubbelt skimmer åt den fina sammeten i den briljant utförda rocken. Själfmedveten och högdragen står konstnären för oss, men det frenetiska artist- och nöjeslif, som brände hans

ljus i båda ändarna, har redan märkt detta ansikte, hvilkets emaljblå ögon under de halfsjunkna ögonlocken fått den första trötthetten, och om den obotlige erotikern talar denna lidelsefulla, gapande mun.

Lundberg blef med dessa receptionsbilder akademiker, men deltog aldrig i korporationens lif, som Boit före honom eller Roslin efteråt. Äfven hans ytterst sparsamma utställningar på salongerna vittna, att han kände sig löst bunden vid hela institutionen. Han exponerade blott vid trenne salonger: 1743 porträtten af Boucher och dennes maka, 1750 en pastell af dragonkaptenen de la Traverse, och 1767 en bild af franske ambassadören i Stockholm de Bréteuil (en kopia af detta porträtt af Dappoing finnes i Versailles). Det är alltsammans, och 1767 var Lundberg redan en okänd främling. Diderot nämner blott i förbifarten med en frånvarande axelryckning hans namn. Af de talrika verk, Lundberg utfört i Frankrike, äro spåren eljes så godt som alldeles borta. Ett porträtt af Stanislaus Leczinsky har Versailles, men hvar äro de många andra han utförde af den filantropiske ex-monarken och hvar alla de bilder, han säkerligen målat af de tongifvande i dennes lilla lustiga hof i Lunéville? Hvar finnas porträtten af Marie Leczinska och hennes mor? Af Dauphin, som han målade före hemresan, och Mesdames de France? Versailles-museets nitiske chef, Mr. P. de Nolhac, skall kanske en dag finna dem bland Versailles' tallösa dukar, han, som

redan lyckats reda ut så mycket rörande engrosfabrikationen af kungliga porträtt från 1700-talet.

Efter Tessins hemresa tyckes Lundberg hafva börjat längta tillbaka till Sverige. Ett bref från kunglige sekreteraren F. C. Broman till Gahm Persson om Lundbergs lefnadsförhållanden berättar en anekdot från dennes Pariservistelse. Enligt den hade Lundberg trolofvat sig med dottern till en viss Le Maître, hos hvilken han bodde. Men en dag fick han se en fransk »sprätthök knyta af fästmöns hals hennes sidenduk, en halsduk kallad modeste». Att kurtisören vågade detta, tycks hafva gifvit honom misstankar om flickan. Han »fick gulsot och slog upp trolofningen». Anekdoten smakar af 1700-talets kaffeskvaller, men hvad som ej förefaller omöjligt är, att Lundberg, en vek, epikureisk natur med starkt behof af omvårdnad, ömtålig hälsa och förfinade vanor, tröttnade på artistlifvet i Paris och det ensamma logis, där han bodde vid den ålderdomliga Rue du Colombier. Säkerligen insåg han också omöjligheten för en utländing att på längden täfla med mästare som La Tour, Perronneau och andra. I hvarje fall började han underhandla med Tessin om en reträttplats i Sverige.

Af ambassadsekreteraren Flemings bref till Tessin ser man en skymt af denna lilla negociation. Helt säkert på artistens vägnar är det denne d. 29 mars 1745 skrifver, att han lockar Lundberg med på en tur till Spanien, och därifrån vill målaren gärna vända hem till Sverige, ifall Tessin vill taga honom om hand. Under afvaktan på

Schröders frånfälle, hvilken han hoppades efterträda som hofkonterfejare, önskade han en aflönad post hos kronprinsparet. »Je me joins — fortsätter brefskrifvaren — à lui pour supplier votre Excellence comme Grand maître de la Cour de leurs Altesses Royales d'y ménager une retraite honorable pour un artiste, qui par son talent s'est fait une réputation qui le met au dessus de bien des gens de son art et qui ne sera pas indigne d'une pareille grâce». Ett följande bref från Fleming, dateradt Madrid d. 7 juni samma år, visar, att allt ordnats till Lundbergs belåtenhet. »Vous l'attachez à la patrie pour les 500 écus, Monseigneur, mais rien ne scauroit l'attacher plus qu'il l'est déjà à vous» (U. B. H. S.).

Lundberg for från Madrid till Cadiz, där han gjorde besök hos konsul Bellman, S:t Ybes och Lissabon och kom den 14 sept. 1745 hem till Göteborg. Paris återsåg han sedermera en enda gång, 1749, om ej detta års franska hofkalender — L'Almanach Royal, som upptager målarakademien — med orätt uppgifver honom såsom boende Rue des Fossez près l'hôtel de Condé. 1750 är hans adress åter Stockholm. Den långa och så utomordentligt fruktbara konstnärsbana, som i Sverige öppnade sig för honom, låter oss i detalj skärskåda hvad han lärt i Frankrike, hur han, utgången från den gamla, stora porträttskolan, från Rigauds och Largillières konst — såsom man ännu kan se af hans barockståtliga ceremonibild af preussiska sändebudet i Paris, baron Chambrier (grav. af G. F. Schmidt) — under påverkan af

Rosalba, Nattier och Boucher blef en typisk rococokonstnär. Som sådan inledde han ju också i Sverige en ny tid.

Under Lundbergs långa franska tid, 1717—1745, hörde svenska målare, som studerade i Paris, ännu till sällsyntheterna. Ensamt Johan Pasch (1706—1769), den driftige och anspråksfulle dekoratören, besökte flera gånger Paris. Så vistades han därstädes en längre tid under sin första utländska studiefärd 1732—34 för att tillägna sig rococostilens ornamentala uttryckssätt. 1740 gästade han åter under ett halfår Paris, och ännu på gamla dagar genomfor han 1756 Seinestaden på återresa från den italienska tur, som han företagit samman med sin vän, kopparstickaren Rehn, den drastiske skämtaren och karikatyrritaren, en själfrände till hans egen sarkastiska och själfviska personlighet.

Men den ende verklige tafvelmålare, som under denna period låg och studerade i Paris, var eljes den föga kände Johan Fredrik Hörling (1718—1786). Denne hade en smula artistiska anlag i blodet. Hans morfar var ritmästaren i Uppsala Jan Klopper († 1734), af hvilken ett par släta professorskonterfej ännu hänga i universitetshuset, och som Hörling ägde också i mindre grad hans båda halfbröder, läkaren och den store parodisten Hallman, en viss färdighet i att föra penna och pensel. Hörling gjorde en utländsk resa 1740 och studerade därunder i Paris hos Carle van Loo. Lundbergs ryktbarhet drog honom mot pastellen, och påverkad af denne utförde han flera porträtt

med de ömtåliga färgkritorna, hvilka han förde med en långt hårdare hand än mästaren och utan den särskilda disposition för genrens elegans och glittrande färglust, som utmärkte Lundberg. Nationalmuseum äger ett dylikt porträtt af honom, och i Rehbinders samling finns ett annat af general Klingspor i harnesk mot blågrön fond, friskt men kallt och utan behag. Hörling begaf sig sedermera (1743?) till Italien — och en hel rad af rödkritsteckningar i Fria Konsternas akademi, daterade mellan 1744—46, vittna om hans arbete därstädes. Det är studier efter Caraccierna, Dominichino och andra i senitaliensk stil. Han synes sålunda eftersträfvat att blifva historiemålare, och under beskydd af grefve Nils Bjelke lyckades han också i Italien förvärfva en liten ryktbarhet. Han blef medlem af florentinska akademien. Efter sin återkomst till Sverige bröts hans konstnärsbana af själssjukdom — ett bref från Berch till Tessin af d. 22 febr. 1745 visar, att ryktet redan då berättade, att Hörling haft ett anfall af sinnessvaghet.

*

Det var, som man ser, uteslutande Lundberg, hvilken under 1700-talets förra decennier företrädde Sverige i den redan nu så kosmopolitiska konststaden vid Seinen, och det stora tilloppet af svenska artister begynte först i seklets andra hälft, när Sverige i Alexander Roslin fick en representant, som blef en af själfva de tongifvande och styrande inom det parisiska konstlifvet. Hvarken

förr eller senare har en svensk artist spelat en så framträdande roll i den franska konsten. Elegansens porträttör under tre decennier med tidens internationella aristokrati till klientel, modelyxens förhärligare, täflande med Terborch som stoffmålare, en af de största accessoarmålare, som konsten känner, och mera än så, ibland en djup och god karaktärsskildrare, blef han helt förfranskad. Hans släkt hade kanske också franska traditioner, i hvarje fall ägde han släktingar i Paris. Mannen och namnet fingo snart en lika gallisk prägel. Få personer möta så beständigt som han, när man studerar 1700-talets franska konsthistoria. Också hafva två franska skriftställare, markis de Chennevières och Octave Fidière, gifvit de bästa skildringarna af hans lif och verksamhet. Men äfven efter dem erbjuder det ringa svårighet att hitta nya uppgifter om hans lefnadsöden och nya drag om hans konst. Utan minsta svårighet kan en framställning om Roslin svälla ut till en monografi. Men här må blott, efter tryckta och otryckta källor, några grundlinjer meddelas om den mest berömde af seklets svensk-franska konstnärer, om hans lefnadsöden och hans konst.

Alexander Roslin föddes i Malmö d. 15 juli 1718. Farfadern var rådman i Stockholm, fadern, Hans Roslin, läkare i Skåne och sedermera amiralitetsmedicus i Karlskrona. Hans mor, Katarina Wertmüller, tillhörde den gamla apotekarsläkten, som ett konstnärsnamn sedermera skulle illustrera. Den förste, som vägledde honom på den artistiska banan, var amiralitetstecknaren och kaptenen Lars

Ehrenbill. Roslin synes allra först hafva begynt som miniatyrmålare, och något af den lilla konstens smak för detaljen dröjde kvar hos honom till döddagar. 1736 kom han till Stockholm och arbetade hos G. E. Schröder. I öfver fem år var han i dennes hus och under hans information intill slutet af år 1741. Den 14 nov. detta år skref den gamle hofmålaren en orlofssedel åt honom (K. B. H. S.). Hans vackra framsteg intygas där, och hans lärare rekommenderar honom till det bästa hos hvar och en, »där han till sin lyckas vidare befordran kommer att anmäla sig». Som självständig porträttör hade han redan förut arbetat i hufvudstaden — ett kvitto från 1740 omtalar, att han då målade Grosseuren Toutins lilla dotter för 125 dr k:mt. 1741 afreste han till Göteborg för att förvärfva brödet med sin konst. Det synes hafva varit hans forne lärare Ehrenbill, nu bosatt i Göteborg, som där blef hans gynnare.

1742 kom han till Skåne och dröjde där till 1745, då han genom bekantskap med öfverhofmarskalken vid det Bayreuthska hofvet, Nils Lewenhaupt, hvilken kommit till Stralsund för att lyckönska Lovisa Ulrika 1774 och i samband därmed hälsat på sina anförvanter i Skåne, blef rekommenderad till hofmålare i Bayreuth hos Fredrik den stores älsklingssyster och hennes lilla lättsinniga durchlaucht, den ifrige byggherren markgrefven Fredrik af Bayreuth. En handskrifven memoar öfver Roslins lifshändelser, uppsatt i den cirklade franskan från århundradets begynnelse af hans dotter, m:me de Barmont, berättar, att hans

konkurrenter med intriger och förtal sökte motarbeta honom, men att han genom klok moderation och uthållighet förvärfvade sig anseende och ställning. Han kom i spetsen för den nygrundade målareakademien och dröjde i Bayeruth till d. 7 sept. 1747, då han reste till Italien. Hans öden här äro ganska litet kända. Af hans dotters berättelse ser man, att han reste öfver Venedig och Florens. Ett självporträtt af honom, som redan tidigt införlifvades med Uffiziernas stora autografiska samling (detta ungdomsverk utbytte han sedermera 1790 mot den porträttmålande sidengubbe framför Gustaf III:s bild, som nu sitter där) utvisar en i Italien snart vunnen ryktbarhet. Ett porträtt, han utfört i Neapel af franska sändebudet, markis de l'Hôpital, lät honom komma i relationer med det hertigliga huset i Parma, hvilkets furstinna var Ludvig XV:s äldsta dotter, och öfver Rom reste han 1751 till detta halffranska hof. Ännu var hans ställning mycket bekymmersam. Men han hade en klok framtidsmans förmåga att hålla skenet uppe, äfven när pungen var tom, och svalt för att hafva råd att hålla betjänt. En fransk skulptör, som besökte Parma — Boudard, elev vid franska akademien i Rom — lånade honom penningar, och den gunst han vann hos madame Infante afgjorde hans öde. Hon rekommenderade den svenske konstnären till sina systrar, Mesdames de France. 1752 anlände han till Paris och slog på ett enda år igenom som konstnär. Redan 1753 väljes han in i akademien. Hans beskyddare är

Alexander Roslin.
Självporträtt i Uffizierna.

dåvarande utrikesministern, Pompadours gunstling, S:t Contest.

Han agréerades d. 28 juli 1753, fick i uppdrag att måla Jeaurats och Colin de Vermonts porträtt som receptionsstycken och antogs d. 24 nov. 1753 till medlem af akademien. Alldeles så ledigt som det kan antagas efter de officiösa protokollen, gick detta dock icke. I franska nationalarkivet har jag bland akademisternas otryckta bref (O[1] 1924) funnit några uttalanden härom. Akademiens sekreterare, sedemålaren N. B. Lépicié, skrifver d. 5 maj 1753: »Le dit sieur Roslin peint joliment une tête, il éxécute avec vérité et même d'une touche spirituelle et légère les étoffes à fleurs, les dentelles et autres choses de détail, mais il me paroit faible dans la partie du dessein, soit du côté de l'ensemble de ses figures, soit du côté des mains qui manquent de correction et d'élégance. Cependent comme on ne peut lui refuser du talent, je crains fort que le scrutin ne soit pas unanime et qu'il ne trouve des contradicteurs.» Detta bref visar ingen vidare ifver att se Roslin i akademien, och dess direktör, Silvestre, som stod mellan två eldar, önskan från högre ort och sina kollegers motstånd, tvår sina händer och skjuter ansvaret på granskningsnämnden af Roslins arbeten — »comme ils doivent être au dessus de toute prévention et tout motif de partialité, je me repose sur leur sincerité et sur leurs lumières» (bref af d. 14 maj 1753). Väl inkommen, var Roslin snart hemmastadd bland sina ämbetsbröder — och få namnteckningar hittas så ofta bland protokollen som Roslin Suédois

och sedermera le Chevalier Roslin. Han utställde redan på 1753 års salong och blef sedan ända till sin död en af salongens ständigt återkommande gäster. Allt mer och mer tycktes han slå rot i Paris. Sannolikt hade han här aflägsna anförvanter — namnet Roslin möter ej sällan från denna tid i franska handlingar, en Joseph Roslin var hög ämbetsman, en Nicolas Roslin pâtissier rôtisseur o. s. v. — och hans giftermål med en ung fransyska, Marie Suzanne Giroust, d. 8 jan. 1759 kom honom att ytterligare betrakta Paris som sin hemstad. Den unga fader- och moderlösa flickan, hvilkens förtjusande utseende, äkta franskt med det mörka håret, den bleka hyn, de på en gång passionerade och kloka svarta ögonen, hans pensel flera gånger och så förälskadt skildrat, råkade han hos sin kollega Vien, den kokettaste af antikmålare, hvilken göt öfver 1700-talets »petites maisons» en reflex från Pompejis sommarvillor och lupanarer. Den unga flickan var själf artist, elev af La Tour, och skötte väl sina pastellkritor. Roslin, som var vida äldre än hon, främling och luteran, hade svårt att få henne till hustru, så mycket mer som hon hade en liten förmögenhet. I nationalarkivet i Paris har jag funnit en handling, som bestyrker hennes burgna omständigheter, en förnyelse af giftermålskontraktet från 1769 (Registre des Insinuations des donations mutuels et contrats de mariages Y. 419). Under första tiden af sitt äktenskap bodde Roslin nära S:t Eustache (rue de la Feuillarde), och det är därifrån han under honungsmånaden skref det lyckliga bref, Adelcrantz talar

om i en skrifvelse till dåvarande svenske ministern i Paris, Ulrik Scheffer (af d. 3 april 1759), hvari han ber ambassadören alltid innesluta i sin välvilja »ce digne garçon».

Roslins ansedda ställning på 1750-talet framgår af, att han redan nu (1758) i stället för L. M. van Loo fick i uppdrag af staden Paris att måla en af de stora tillfällighetsbilderna för dess rådhus med anledning af Ludvig XV:s besök därstädes efter sin sjukdom i Metz 1744 — ett uppdrag, som han också fullgjorde, enligt samtidas åsikt utan att lyckas. Dylika monumentala kompositioner med många figurer var Roslin säkert ej vuxen. Gravyren efter taflan af Cochin-Malapeau visar en tafatt gruppering utan majestät, och Largillières stora behandling af likartade motiv därsammastädes, praktfulla ännu i de små, ensamt bevarade skisserna, kunde blott visa hans oförmåga. (Taflan förbrändes naturligtvis med hela Hôtel de Ville under kommunen.) På 1760-talet är Roslins auktoritet redan erkänd. Den outtömliga källa till tidens konsthistoria, som finnes i det franska nationalarkivets papper om kungliga beställningar och pensioner, bevisar detta (O[1] 1934. B. C.). Redan 1762 erhåller han för sitt af kronan beställda porträtt af konstchefen Marigny ej mindre än 1,500 livres — knästycke i naturlig storlek och bestämdt för arkitekturakademien (1761 års salong, nu i Versailles), och ett annat porträtt af samme man i liten skala »d'une éxécution très soignée et très finie», betingar lika högt pris. 1764 gör han en repetition af porträttet i naturlig stor-

lek för 1,200 livres (nu i museet i Besançon). 1764—65 är han hofmålaren par préférence. Han utför då först och främst ett ryttarporträtt i half naturlig storlek af Dauphin (Roslin hade lånat ett par af van der Meulens häststudier för att få en ledning som hippolog), Ludvig XVI:s far, död detta år, uppskattadt på grund af »la variété des études d'habillements et de chevaux», till ej mindre än 8,000 livres. Han målade vidare hela 6 porträtt i olja och pastell af Dauphin, dennes maka och Madame Victoire (3 af Dauphin, ett helfigur i olja: Dauphin i dragonuniform, en byst i pastell jämte ytterligare ett porträtt af Dauphin, hvilkets hufvud af Roslin torde kopierats efter Natoires stora porträtt, som i sin tur går tillbaka på en pastell af La Tour — alla tre finnas ännu i Versailles). Utom arfvoden för dessa arbeten erhöll han resetraktamente för sina färder till Versailles och de andra kungliga lustslotten. Hela summan för dessa arbeten (ännu ej betalad 1771) uppgick till 17,100 livres. Efter denna hofkampanj var det säkerligen han kom i åtnjutande af en årlig pension (från 1770) af 800 livres af medel lediga genom Bouchers frånfälle, lika mycket som Falconet och mera än Roslins rival som porträttör, Duplessis, uppbar. 1767 avancerade han till conseiller inom akademien efter miniatyristen Massé. Det hela visar en enda jämn framgång, och Roslins trots kritikens anfäktelser redan så fastslagna ryktbarhet fick ytterligare glans genom det skimmer, Gustaf III vid sitt Pariserbesök 1771 förmådde gifva allt svenskt. Han framhäfde på alla vis målaren.

1772 erhöll konstnären också förmånen och utmärkelsen af fri bostad i Louvren — och dessutom 3,000 livres i reparationskostnad (O[1] 1932).

Sålunda gestaltade sig Roslins lif så lyckofylldt hans djärfvaste drömmar kunde önska, och hans självporträtt från dessa år äro präglade af strålande solsken. Han vänder mot åskådarna ett leende ansikte, och han sträcker ut sin hand, inbjudande som en man, hvilken gärna ser folk besöka hans vackra hem och beundra hans vackra hustru — och denna hand får på samma gång något nästan ceremoniöst och högtidligt öfver åtbörden. Det är den, som fört honom från Schröders porträttfabrik till en af högsätesplatserna inom tidens konst. Så mycket tyngre för en af ödet bortskämd gunstling måtte slaget hafva varit, när hans unga maka rycktes från honom den 31 augusti 1772. Han hade nyligen haft den triumfen att få henne invald i akademien. Hennes receptionsstycke, ett porträtt af Pigalle, är förloradt, men en intelligent och vackert gjord pastell af Dumont le Romain hänger ännu i Louvren, och en stor pastell som föreställer henne själf kopierande La Tours självporträtt finns hos en af Roslins ättlingar, madame Oudot.

Den unge Claes Julius Ekeblad gör under sin Pariservistelse 1770 följande reflexion efter ett besök hos Roslin: »c'est domage que nous ne puissions jouir en Suède de nos artistes. Ils apportent chez l'étranger des talens superieurs sans jamais vouloir revenir, et au bout de quelques années ils ne sont plus suédois et ne parlent de la Suède qu'avec un certain mépris». (K. B. H. S.)

Roslin fick dock just 1772, ensam som han blifvit i sitt hem, lust att återse sitt fädernesland och sina släktingar. Han var dessutom alltid en god privatekonom. Praktisk företagsamhet var bland de franska drag han lärt i Paris, och vissheten att få måla hela svenska hofvet och därjämte kunna gifva ett utomordentligt inbringande konstnärligt gästspel i det rike, som för artister af alla slag var 1700-talets Amerika, Katarina II:s Ryssland, medverkade säkerligen till hans beslut. I maj 1774 erhöll han tjänstledighet på ett par år, tog afsked af sina kolleger i akademien och följd af deras önskningar att se honom snart återförenad med korporationen, anträdde han resan. Från sommaren 1774 till hösten 1775 var han hemma i Sverige, och målade med en utomordentlig produktionskraft en mängd svenska porträtt, de flesta vi här hemma äga af hans pensel. Det behöfver knappt sägas, att han blef firad och beundrad på alla vis.

Under sin Stockholmsvistelse bodde Roslin hos sin kusin, lifmedikus J. A. Wertmüller, hvilken den 18 sept. 1775 anhöll om respass för honom till Åbo. Bref ifrån Roslin till den nye konstchefen d'Angiviller och till akademiens direktör Pierre låta oss följa hans utomordentliga framgångar i Ryssland — någon benägenhet att sätta sitt ljus under ena skäppo hade icke den parisiske skåningen. »Vous seriez surpris, Monsieur, si vous scaviez le cas qu'on daigne faire de mon faible talent... Je vous assure, que j'en suis aussi honteux que je suis reconnaissant de tant de bonté, mais... je ne puis faire que l'ouvrage d'un seul

homme m'ayant fait une loi de ne rien livrer que cela soit aussi bien qu'il m'est possible de le faire» etc. I Ryssland var han öfver ett år och reste sedan till Wien, hvarefter han ändtligen under sommaren 1778 — i juni detta år synes hans namn åter under akademiens protokoll — var tillbaka i Paris. Han återtog strax sin position och arbetade fortfarande för hofvet. En order till Duplessis att låna Roslin en originalbyst af konungen, från 1782, visar, att han då skulle på duken föreviga Ludvig XVI:s platta fysionomi. Hans klientel var trogen, och hans rykte som en af samtidens allra största porträttmålare, oöfverträffad i fråga om accessoarer, stod alltjämt upprätt. Men en viss trötthet och likgiltighet från kritikens sida började härska kring hans ålderdom. Akademiens protokoll lära oss, att han nu sällan reste från Paris. På sommaren 1782 tog han dock några månaders afsked för en studiefärd till Flandern. Eljes arbetade han rastlöst i sin atelier i Louvren, verksam intill det sista med en verklig konstnärs försök att föryngra sig och att icke stelna i något manér. Ännu på 1791 års salong hade han en mångsidig och briljant utställning. Men 1793 är han dödssjuk. Akademien låter hos honom göra de obligata sjukvisiterna, hvilkas nämnande i protokollen vanligen är förebudet om snar bortgång, och den 5 juli samma år afled han klockan tio på morgonen. Blott en månad efteråt, den 8 augusti, upplöstes akademien, och Davids skräckvälde bröt ner den sekelgamla institution, i hvilken det franska konstlifvet centrali-

serats. Roslin dog i l'ancien régimes elfte timme och rycktes bort med den flärdens och elegansens värld, hvilkas förhärligare han varit. Han efterlämnade en stor förmögenhet, hvilket ställer hans arfvingar i underlig dager, då de under plötsligt återvaknande svenskhet hembjuda verk af hans hand till svenska kronan under beklagande, att de ej kunde skänka dem. Vid denna tid, då den romerska tideräkningen kommit i gång också för konsten, stodo Roslins dukar säkerligen lågt i kurs, och de hafva först i våra dagar nått upp till sitt verkliga värde på marknaden.

Efter denna skiss af Roslins lif är det tid att öfvergå till hans konstnärsskap. Säkerligen har Roslin lämnat efter sig flera hundra porträtt, men ett trettiotal utvalda verk af hans hand låta oss dock bedöma hans konsts omfattning och gränser, hans temperaments och hans talangs art. Tyvärr ligga Roslins konstnärliga läroår i Sverige, Tyskland och Italien i fullkomligt dunkel, och i hvilken mån Pariserintrycken omformat och ombildat hans stil förblir en hemlighet, ända till dess man i Bayreuth eller Parma finner en serie verk från hans så att säga »förhistoriska period».

När Roslin 1753 anlände till Seinestaden, stod Boucher som det franska måleriets tongifvande man. De mest anlitade porträttörerna voro Nattier för dambilder i halft mytologiska attityder, och bredvid honom, med borgerligare uppfattning och fattigare uttrycksmedel, Drouais. Tocqué och långt under honom Aved voro de bästa och mest anlitade skildrarna af män, alla dock som psykologer

himmelshögt öfverträffade af La Tours hemlighetsfullt dissekerande pastellkritor. Det stora ceremoniporträttet, hvilkets mästare, Rigaud och Largillière, gått bort, representerades af Carle van Loo, och ännu bättre af hans brorson Louis Michel van Loo, sedan denne just nu hemkommit från sin långa verksamhet som hofmålare i Madrid.

Man har kallat m:me de Pompadour rococons gudmor, och i så fall borde tiden kring 1752 tillhöra den rena rococon, ty hennes välde stod då på sin höjd, och hennes spira behärskade konstens värld mer suveränt än någon annan. Från arkitekten, som byggde hennes slott, ner till porslinsarbetaren, som i det af henne grundade Sèvres förfärdigade »la porcelaine de France», sträckte sig hennes inflytande. Men om hon hade flera af rococons innersta lynnesdrag, dess smak för en världsglad, féeristrålande konst, dess blaserade exotiska passioner, förtjusningen för orientaliska bronsers patina och kinesiskt lacks glasyr, hyste hon dock anspråk på att äga högre och allvarligare konstideal. Hon var åtminstone platoniskt förälskad i antiken, och i Guays graverade stenar och Bouchardons teckningar sökte hon tillägna sig den »grekiska» formen. De första ansatserna till Ludvig XVI:s stil framträdde i de möbler, hon hos sin konsthandlare, Lazare Duvaux, inköpte af J. F. Oëbens tillverkning, och den förenklade stil, i hvilken linjen visar lust att räta ut sig ur kurvorna, kallades officiöst à la Reine, men man och man emellan à la Pompadour.

Å andra sidan fick det egentliga rococomåleriet en motvikt i en riktning, jämförlig med litteraturens borgerliga romandiktning. Men detta borgerliga måleris mästare var ingen oläslig och oredig berättare — det var den säkraste af färgens prosatörer, Chardin. Hans djupa konst gaf en lefvande motbild mot rococodekorationens älskvärda och ytliga mytologi- och operavärld, en lefvande hänvisning till verklighet och intimitet.

Beröringen med Nederländernas måleri, som hvar dag ökades, i det de små holländska och de stora flamländska dukarna allt mer lidelsefullt köptes, graverades och studerades, verkade i samma realistiska anda. Men med detta inflytande i fråga om innehåll och uppfattning parade sig också en mängd nya tekniska intryck, som man kunde vänta af bekantskapen med så fulländade yrkesidkare. Här må blott en koloristisk inverkan från Holland och Belgien antydas.

Det råder inom den franska rococons måleri en tvedräkt i uppfattningen af färgen, som beror på olika skolor och hänvisar på rent motsatta ideal. Hvad Lemoyne och efter honom Natoire, Boucher och andra genomdrefvo var en hel förändring af färgvalörerna. Det akademiska måleriets färgskala från Ludvig XIV:s tid hade varit mörk, mättad och tung. Den eftersträfvade på barockens vis prunk och massa. Brunt och djupblått, dunkelrödt och guld voro dess poler. De nya införde i stället en ljus, blond tonskala med rosa och hvitt, blekgrönt och gult till grundelement, färger af vegetation och haf, glatta, lätta,

skimrande, genomdränkta af reflexer och luft. Det är den typiska rococons färgval — rosenskenets, snäckrodnadens, pärlemorskimrets rococo. Men redan Largillière och Watteau hade stått utanför detta färgernas förflyktigande, fostrad i beröring med senitaliensk morbidezza, och de hade i stället infört en flamländsk kolorit, som framför allt i oljefärgen eftersträfvade glöd och must. Dessa båda tendenser lefde sida vid sida i 1700-talets franska måleri, och en fet, på lyskraft och flamma mättad färg häntyder nästan undantagslöst på nederländska intryck.

När Roslin 1753 anlände till Paris, var han ingen ungdom längre och hade säkerligen redan förvärfvat en bestämd stil, präglad af den slutande barockens karaktärsdrag. Men ehuru redan färdigbildad målare, torde han dock under denna tid ifrigt hafva studerat fransk porträttkonst. Några kopior af hans hand efter Mignard och Gobert, som Tessin ägde, äro sannolikt utförda under hans tidigaste Pariserår, och en vaken, klok eklektiker med en stor läraktighet, som han var, har han säkert noga betraktat de franska porträttisterna, från Largillière och Nattier ända till Louis Michel van Loo, den af de samtida, som kanske mest påverkat honom.

Det äldsta verk från Roslins Parisertid, som jag sett, och den tidigaste daterbara af hans dukar är en bröstbild af en de Geer (Anton, kapten vid drabanterna?), utförd enligt signaturen 1753 (kammarherre Celsing). Det har ännu föga fransk karaktär. Det uttryckslösa ansiktet med de röda

kinderna visar en slät individualisering och en slät formgifning. I den röda rocken talar redan den berömde stoffmålaren. Men det kända porträttet af Adelcrantz från året därpå (Konstakademien, replik i Eichhornska samlingen, en oljeskiss fanns i den Hammerska samlingen) visar en stark förfranskning i det hela, en allmän genklang i ton och form af Bouchers tid. Den geniale arkitekten sitter med passaren i handen bredvid sitt bord. Det är en paus i själfva arbetet, och framåtböjd blickar han utåt mot en tänkt interlokutör med ett spetsigt leende öfver det äkta 1700-tals-aktiga, i sarkastisk förbindlighet grimaserande ansiktet. Konversationsställningen på figuren, de glatta, kyliga färgerna med den blekvioletta sammeten, den grönaktiga skuggningen, societetsdistinktionen öfver det hela, allt talar om den franska rococon. Men Roslin nöjer sig nu icke längre med oljefärgen. Han fattas här i Paris af den konstnärliga experimentlusta, som är ett äkta fenomen af tidens oro, och för att göra sin gynnare, grefve Caylus, till lags försöker han dennes recept på vaxmålning och utför i detta pseudo-antika manér flera arbeten. Det var under åren kring 1755. På Drottningholm finnes från detta år en Flora, graverad under namnet La Flore de l'Opéra, utförd i dylik teknik, ett i alla afseenden afskyvärdt mytologiskt fruntimmer. På 1760-talet under samlifvet med sin hustru, som var en verkligt begåfvad pastellist, försökte Roslin också använda färgkritorna, som för öfrigt väl passade hans smak för skönmålning och elegans. Äfven här

vurmade han för nya uttrycksmedel. Han målade 1763 sin maka i något han kallar Pastel en huile. Utan att precis vara en artistisk contradictio in adjecto, synes kombinationen föga lofvärd, och äfven hans vackra Suzannes förtjusande ansikte har ej hållit stånd mot den löjliga blandningen. Långt senare fortfor Roslin att liksom La Tour fundera öfver medel att »fixera pastellen», och i dessa tekniska experiment kommer 1700-tals-typen fram.

Men Roslins egentliga kärlek förblef dock alltid oljefärgen. Det fanns i hans natur af praktkär och färgslösande svensk ansatser, som kunnat skapa en verklig kolorist. Han kände ett dunkelt behof att tränga igenom rococons bleka och skimrande färger mot djupare och starkare anslag. Man ser det redan i den förträffliga bilden af Johan Pasch (1756), och i denna halfmedvetna kamp är det hos holländarna han söker hjälp. Han fattas af en blott halft, om ens så mycket besvarad kärlek till de nederländska koloristerna (en samtida som Antoine Pesne visar samma symptom än starkare). Under sin färd 1774 genomreser han Nederländerna, och ännu ett par år därefter (1776) talar han i bref till Pierre om »ces diables de tableaux de van der Helst, que j'ai vu en passant à Amsterdam, qui ne me sortent point de la tête et que je voudrais imiter». Ännu så sent som 1782 gör han en ny studieresa till Nederländerna.

Men denna trängtan efter ett djupare färglif kom aldrig att taga ut sin rätt. Den ryktbarhet han vann som illusionskonstnär, hvilken med för-

förbluffande virtuositet återgaf stoffer och accessoarer, lät honom blifva alltför mycket mån om realitet i populär mening för att låta färgen få verkliga koloristers lyrik och flamma. Det är sant, hans siden kan skifta nästan lika trolskt som Terborchs, hans sammet blända, och hans spetsar i leken kring halsar och handlofvar få — för att använda en samtidas, Carmontelles, ord (1781) — »en sorts själ». Men hans nyktra, prosaiska anläggning låg honom i vägen. Hvad hjälpte det, att han hade förmått måla Prinsessan Åsnehuds alla skimrande sidenrober, när han ändock aldrig hade fantasi att drömma, hur de skiftade?

Växlande som Roslins färg är hans modellering. Ej sällan hafva stofferna mer än en höljande, nästan en bärande mission. De liksom hålla figurerna uppe, och mer än en gång saknas det gestalt under dessa styfva släp och dessa frasande sidenvåder. Man betrakte t. ex. hans Hedvig Elisabeth Charlotta från Drottningholm — känslan af kropp försvinner alldeles efter midjan under den tapetstyfva sidenroben, och Flickan, som bekransar Amors staty i Louvren har ej heller synnerligen mycket kött och blod under atlasskruden. Men andra gånger var hans kroppsbildning af en rent ovanlig kraft, som i skildringen af den tjocke hofmarskalken Jennings på den ypperliga familjetaflan, eller af en utsökt gratie och förfining, som i framställningen af hans hustru å dubbelporträttet på Fånö. Anmärkningar mot hans teckning återkomma ofta i fransk kritik från tiden. Den saknade säkerhet, och rena fel-

teckningar (som öfverarmen på Lovisa Ulrikas Drottningholmsporträtt) äro ej uteslutna. Händerna på hans porträtt äro ofta utan egentlig karaktär trots alla vridningar och sträckningar, verka formlöst, mjukt kött och sakna den intelligenta individualisering, som finnes hos hans landsman, Lorenz Pasch d. y.

Hans produktion företer snarare en mängd ojämnheter än en bestämd utveckling, och fabriksartadt gjorda rutinverk, som dock sällan sakna charme och snits och sällan också klar, frisk, blott en smula skrällig färg, finnas från alla tidpunkter, som man kan vänta hos en så rastlös modeporträttör som Roslin, en sorts Carolus Duran från sin tid. På höjdpunkten af sin alstring står mästaren under 1760- och 1770-talen, då han också gör sina största kompositioner. På 1780-talet blir det hela glanslösare och slätare med torrare kulörer och banalare färgtankar.

Af Roslins många hundra målningar torde föga mer än ett dussin vara uppfunna på fri hand, och äfven i dem tyder starkt fasthållande vid modellen på ringa förmåga att komponera och stor fantasiens torka. Det gäller t. ex. den för öfrigt förtjusande bilden i Louvren, Flicka, prydande Amors staty (1783) — egentligen, enligt Grimms korrespondens, ett porträtt af aktrisen m:lle Contât — och hans Invocation till kärleken i Venus' tempel, som utställdes på 1787 års salong, skildras såsom helt förfelad. I Sverige finnes å Haga en framställning af Henri IV och Sully, målad af Roslin 1770—71

och betalad med 1,000 livres (bref af Roslin den 11 juni 1771). Den är ett lustigt bevis på konstnärens absoluta brist på fantasikraft och alster af en tråkig teaterinspiration (Collé: »La Chasse de Henri IV»). Verkligheten är Roslins värld, och iakttagelsen, ej drömmen eller inbillningen, hans ingifvelse. Så var det ensamt som porträttmålare han blef betydande. Men detta vida område har han behärskat helt och hållet och under ständigt förnyade ansträngningar lyckats lösa en mångfald af de olikartade problem, som konstarten erbjuder.

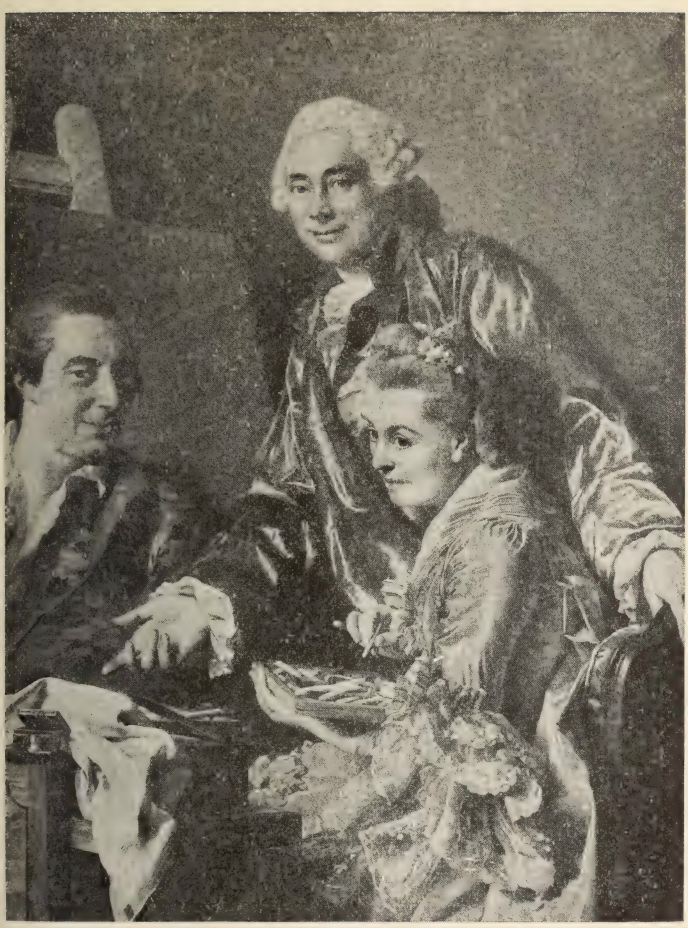
Den ceremoniösa statbilden har Roslin mäktat, lika väl som den intima porträttanalysen. Han är en af 1700-talets sista målare, hvilka ännu förstå l'ancien régimes officiösa panegyrikmålning, där arrangemangets dekorativa prakt spelar en större roll än karaktäriseringen, och linjernas och färgernas pomp och ståt meddela intryck af makt och furstlighet. Vi känna denna Roslinska konst framför allt ur hans stora, mästerliga Gustaf III:s porträtt på Gripsholm, utfördt efter i Sverige gjord skiss. Med stora, stiliserade medel och utan att gå upp i någon intim människoskildring har Roslin tecknat konungen genom figurens kvinnliga karaktär med de mjuka höfterna, stegets dansande koketteri, typens uttryck af kunglig skådespelare med stora, brinnande tankar under aktörskapet. Den storartade glans, med hvilken kröningsskruden, manteln, ordenskedjorna och alla detaljer behandlats, fulländar bildens totalverkan, hel och stark i den dunkelblå färgklangen.

Ypperliga äro i samma anda de två stora porträtten i Versailles af markis de Marigny och abbé de Terray. Det förras konstlade ställning har häftigt klandrats af Diderot, och det är utan fråga underlägset Tocqués mästerliga porträtt af samme man från yngre år, också i Versailles. Men Roslins bild är ändock af en betydande eloquentia corporis. Det är rik prakt i den röda sammeten mot den gröna stolen. Ansiktet är trögt och liflöst i sin höga middagsfärg, men gifver ej illa uttrycket hos den åldrade, starkt fetmade Marigny, som under en min af högdragen otillgänglighet dolde många förträffliga egenskaper. Ett porträtt af Roslin af Marignys efterträdare, comte d'Angiviller (Versailles), har i arrangemang och touche drag, som tyda på målaren, men den ytterst släta behandlingen af hufvudet gör det föga sannolikt, att man här har för sig en originalbild af Roslin. Det stora statporträttet af abbé de Terray från 1774 i Versailles är däremot en alldeles briljant och glansfull ceremonitafla. Till samma kategori kunna vidare räknas en mängd Roslinska porträtt, af mig blott kända i gravyrer eller svartkonstblad, men ännu i reproduktionerna bevarande hela sin grandezza, som t. ex. bilderna af Chauvelin från 1763 års salong, graverad af Moitte, La Roche-Aymon, målad 1768 och stucken af Cathelin 1773, och en hel rad ryska porträtt, af hvilka särskildt grefve Solticheffs och grefvinnan Czernichews gifva aning om glänsande orginal.

I nära samband med dessa helt eller halft officiösa bilder står en hel följd andra verk af Ros-

lin, där porträttet förlänas en halft genreartad eller halft historierad karaktär med mer eller mindre utförlig teckning af miljön. Hit höra framför allt de porträttgrupper, som skapat Roslins kanske största ryktbarhet.

Porträttgruppen med ett par eller flera figurer uppkom i Frankrike under flamländsk påverkan, och Philippe de Champaigne är den förste egentlige representanten såväl för dubbelbilden som för korporationstaflan. Hos honom såväl som hos Rigaud är omgifningen, när den antydes, abstrakt och liflös och personernas samhörighet föga betonad. Först med 1700-talets liffulla, verklighetstrogna och dramatiska lynne få dessa bilder prägeln af situationer med dramatiskt sammanhang och realistiskt och blodfullt skildrad omgifning. Det är Largillière, som här blef banbrytaren. Korporationsbilden gaf han en rikare och djupare hållning genom att i stället för en rad af sammanställda typer gifva en historisk episod med väl hopbunden ensemble. Hans stora apparatbilder äro förlorade, men gravyrerna efter dem och en liten skiss i Salle Lacaze till den stora duken öfver Staden Paris' handelsfogde och rådmän, målad för rådhuset, men förstörd under revolutionen, visa den flamländska liffullhet, som Largillière förenade med känslan för fransk värdighet. Hans berömda bild af sin familj (Salle Lacaze) har samma lifaktiga och sedeskildrande värma. Konstnären, hans vackra hustru och hans unga dotter, som står och sjunger en operakuplett af Lully från sitt notblad, njuta



Alexander Roslin och hans hustru.
Måladt af Roslin 1767.

af en ljuf hvilostund i parken utanför bostaden. Ju längre man kommer in i 1700-talet, dess mer närmades korporationstaflan till historiemåleri och porträttgruppen till sedebild. Roslins ärelystnad gick i samma riktning. Två gånger försöker han sig i den stora historiska porträttstilen. Det är i den monumentala kompositionen för Hôtel de Ville i Paris (ej mindre än 14 fot bred och 10 fot hög) med många figurer och den likaledes till dimensionen ansenliga och figurrika framställningen af familjen La Rochefoucauld (10 fot bred och 8 fot hög). I båda har Roslin misslyckats, och det är egentligen dessa verk, som gifvit Diderot sin antipati mot målaren och låtit honom fälla det förkrossande totalomdömet om hans konst: »ni âme, ni vie, ni joie, ni vérité». Det sista af dessa verk är alldeles förkommet, det förra verkar i den endast kända gravyren tunt och intetsägande. Att Roslins temperament, som var utan dramatisk gnista och utan verklig kompositionsförmåga, ej förmådde reda sig med så stora uppgifter, kan ej förundra någon, som sett, hur svårt han har att röra sig med två, tre figurer på en gifven yta. Man betrakte först porträtten af mästaren och hans maka i deras gemensamma atelier (från 1767). En mer förtjusande, vackrare målad gestalt än hans täcka Suzanne på den duken har man svårt att finna. Böjningen på hennes hufvud och kropp är af den mjukaste kvinnlighet, och med en förälskad ömhet är det gröna sidenet svept kring hennes skuldra. Men själfva rumsintrycket är obestämdt och trångt. Ateliern representeras blott af ett staffli, på hvil-

kets duk ett glattrakadt, opudradt hufvud träder fram med en smaklös styrka nästan som en tredje person. Ej ens mellan de båda makarna har konstnären förmått gjuta någon inre enhet. Hon drömmer för sig själf, han står vänd utåt publiken med den självbelåtna minen hos en trollkarl, som gjort sin kortkonst. Ej i färgbehandling eller utförande, men väl i anordning erinrar taflan om verk af Louis Michel Van Loo, hvilken också utfört dylika atelierbilder, å hvilka den målade gestalten på staffliet framträdt med samma störande vitalitet.

Bilden af familjen Jennings (1769) är, om man betraktar hvar figur för sig, ännu mer fulländad. Om också litet dockaktigt placerad på stolen vid clavecinen, är den unga frun förtjusande, där hon sitter med återglansen af sin aria i de blå ögonen långt borta från verkligheten, och de båda bröderna äro mästerligt individualiserade. Det är typer för 1700-talets feta och magra man, rococons borgerliga silén med den godsinta flegman och den sensualistiska världsgladjen och dess intellektuella och nervösa antipod med de af oro och tänkande skärpta dragen. Den blifvande hofmarskalken i den röda sammeten är den gustavianska tidens fetlagda bel-esprit af Schröderheims och Rosensteins art, ihågkommande någon nymf från ett kuliss-Cythere, medan han smälter déjeunern. Den andre brodern, den i landsflykt lefvande svensken, hvilken från militär blifvit köpman, har i kampen för att acklimatisera sig och i sitt yrkes undfallande beröring med många människor fått

ansiktet tärdt och slitet med ett tunt, spetsigt leende öfver dragen.

Rumsförhållandena äro här ännu mer oklara. Om figurerna reste sig, skulle de ej hafva plats att röra sig. De äro fotografiskt sammanförda och sakna till den grad inre sammanhang, att det till sist nästan verkar hemskt. Så nära inpå hvarandra och ändock så borta ifrån hvarann, så nära befryndade och så litet samhöriga!

Den allbekanta skildringen af Gustaf III och hans bröder har samma fel, men knappast samma förtjänster. Trots Roslins egen försäkran om den lycka taflan gjorde både hos »le public en général et chez mes confrères qui prétendent que je n' aie rien fait encore qui l'égale» — en åsikt delad af Creutz i bref till Gustaf III — är det ett af hans minst själfulla verk. Det finns där detaljer, som man knappast kan fritaga från tråkighet. Om de tre furstarna gäller mer än om många andra Roslinska figurer den Grimmska sarkasmen, att de se ut som de blott vore upptagna med att låta afmåla — sina toaletter. Mera vidd i rummet, enklare arrangemang visar en tafla föreställande en aristokratisk familj, som finnes i franska Nationalbiblioteket. Genom den öppna dörren till parken strömmar verklig luft in i slottsgemaket öfver mannens skrifbord. Det är atmosfär kring den unga makan, där hon sitter och ser sitt barn leka. Det är icke intimitet, men ej heller isolering — ett förnämt äktenskaps halfva förtrolighet. Själfva interiören i denna tafla med den öppna portiken är lik den på Roslins porträtt

af grefvinnan Egmont i Château de Dampierre (fotografi af Braun). Richelieus förtjusande dotter sitter där drömmande bredvid cittran. Det opudrade håret, de många pärlbanden och lifvets snitt à la Valois erinra om Halls bekanta miniatyr.

I enskild ägo i Paris — hos M. J. Porgès — finnas ytterligare tvenne dylika porträttgrupper med flera figurer, men af vida mindre format. Medan gestalterna i de flesta föregående hade nästan naturlig storlek, äro dessa figurer ungefär af samma dimensioner som på större sedebilder af Terborch och Metzu, och äfven karaktären i det hela vittnar om intryck af holländska kammarmålare. Svagast af de båda dukarna är en mindre tafla med sex små figurer, tafatt hopställda utan skärpa i teckningen eller glans i färgen. Den andra föreställer toalettrummet hos Roslins egen dotter, madame Martineau. I superbt måladt hvitt siden med blåa band står hon framför toaletten och fullbordar sin klädsel, och man ser hennes ansikte i spegelglaset. Mannen sitter och väntar på stolen bredvid, sysselsatt med att läsa en bok. Beaumarchais eller abbé Raynal? Det är 1785. Kammarflickan går sin fru till handa. En liten gosse, enligt traditionen en ung Lagrenée, son till Roslins kollega, den mytologiske målaren, leker bredvid med en fågel. Rumsintrycket är här vida bättre, och Roslin har ändtligen nått fram till konsten att skildra en lefvande situation. Den för öfrigt förtjusande taflan är dock torrt utförd, tonen i blått och hvitt utan egentligt behag och figurerna rätt uttryckslösa.

Slutligen kommer turen till hufvudmassan af Roslins produktion — hans rena porträtt. Med en sådan alstring som Roslin kan det ej väcka undran, att dessa bilder äro af högst olika värde. Det finns bland dem rena schablonverk, men det finns också från alla perioder af hans lif märkliga arbeten, ej blott tekniskt fulländade, men också starka och djupa. Hög rang äga särskildt de många artistporträtt han gjort af sina kolleger i Frankrike. De äro gemenligen af präktig och naturlig karaktärisering. Inför dessa yrkeskamrater, för hvilka den stora publikens kärlek till skönmåleri i uttrycken och minutiös prakt i accessoarerna ingen betydelse hade, blir hans pensel djupare och intimare än annars. Ståtlig är den stora bilden af Jeaurat (Louvren), och en atelierimprovisations friskhet och lif har porträttet af Vernet (Nationalmuseum). Frånser man den väl höga karnationen på Dandré-Bardons porträtt i Louvren — samtida kritici bruka tala om det råa köttet i de Roslinska ansiktena — framstår den estetiserande och självbelåtne sydfransmannen ypperligt i detta joviala och lustiga porträtt, och ett rent mästerverk utan ett spår af tom flärd är bilden af den gamle Boucher i Versailles. Hur har han icke åldrats sedan Lundbergs tid, rococo-Afrodites öfverstepräst! Utbränd af arbete och nöjeslif, sitter han hopsjunken mot stolskarmen. Febrilt håller den darrande handen ritstiftet, och ögonen, som begynna svika, se sjuka och trötta ut, omgifna af tunga påsar. Hela den en gång så stolta gestalten har fallit ihop fysiskt och moraliskt,

och framför oss sitter en erotisk och artistisk automat. Den mörka dräkten och den enkla hvita spetsen äro här nästan försummade för att icke draga uppmärksamheten från detta hufvud med alla märken af en förtärd sensualists och konstnärs ålderdom.

Men äfven Roslins andra porträtt äro mången gång af en förvånande finhet och skärpa i individualiseringen. Här är ej platsen att vidröra alla, som förtjänade att nämnas. Två bilder må ensamt anföras som bevis på makten i hans pensel, när den gick mest intresseradt till verket och utförde sin sak inspireradt och samvetsgrant, två bilder från helt motsatta världar, så motsatta uttryck af människolifvets antiteser som vis harmoni och oförsonlig besvikenhet — porträtten af Linné och Lovisa Ulrika som gamla. De stamma från samma tid. Roslin målade Linné 1775 (bröstbild, Vetenskapsakademien, knästycke, 1779 års salong, nu i Versailles, gravyr af Bervick). Den utomordentlige vetenskapsmannen var vid denna tid gammal och förtröttad utan att dock hafva sjunkit i den svagsinthet, som utmärkte hans allra sista tid. Fulländadt gifver den enkla bilden af åldringen i den gredelina dräkten sexualsystemets store skald, och en älskvärd ålderdoms faderliga och öfverlägsna ro ligger öfver det gamla skrynkliga ansiktet med de klara, bruna, lätt tårade ögonen. Det är naturens grand-oncle, som sitter och myser emot oss.

Kraftfullare än detta porträtt, i hvilket allt, till och med färgens samklang af gredelint och

brunt, verkar harmoni, är bröstbilden af Lovisa Ulrika från samma tid (Drottningholm), där också den kyliga tonen i dräkten och karnationens hårda rodnad bidraga till den mästerliga skildringen af den förgrämda gamla änkedrottningen. Det är frun »bortom staketet», som hon benämndes af folket, amper och hvass. Hennes felslagna lifs förödmjukelser ha kommit all känsla att frysa inom henne, och med de torra armarna hårdt tryckta mot det insjunkna bröstet sitter hon framför oss. Så har hon suttit många vinteraftnar, medan Sotberg läste högt dramer och historier om lyckliga drottningar, och isoleringen blef allt djupare ikring henne. Den retliga och förkättrade ex-drottningen, som aldrig fick sin makttörst släckt, är här individualiserad med fulländad konst.

I denna summariska skiss torde profilen af den mest firade af våra fransk-svenska artister framstå med någorlunda klarhet. Roslin var intet geni, men en sträfvande klok och klar artist, som väl förvaltat sina pund. Under en lång konstnärsbana hade han drifvit sin yrkesskicklighet mycket högt och som illusionskonstnär nått ovanligt långt, men han hade också lärt sig älska den djupare artistiska sanningen, så vidt en fantasilös förståndsmänniska kunde det. Alltid kommer hans eget ansikte för en, när man tänker på hans verk, den klipske sydsvenskens prosaiska och kloka drag, mer och mer präglade af gallisk vakenhet, den världsbelåtna fysionomien med de plirande ögonen och den stöfvaraktiga uppnäsan. Hela sitt lif förblef han i Paris en smula provin-

siell, litet uppkomlingsaktigt imponerad af världsstadens lyx och bjäfs, af siden, juveler och sammet, kråmande sig — man ser det på hans personers händer — kanske väl mycket att förvärfva den fria tonen och den vårdslösa elegansen; men denne främling var dock äfven en klok och skarp iakttagare, som såg mer än kostymen, om han ock sällan helt glömde den.

Som målare är han en solid artist med starka formbegrepp och ett färgsinne, varmt, friskt, klart och praktkärt, blott saknande en fläkt af romantik för att varda äkta koloristiskt. Sådan är Roslin i sina bästa verk, underlägsen en artist som Tocqué, men väl i stånd att täfla med, ja, öfverträffa de andra franska porträttörerna i olja från 1700-talets senare hälft.

*

Roslins dominerande ställning inom det franska konstlifvet blef en eggelse för de svenska målare, som nu under fransk tradition växte upp i Sverige, att resa till Paris, och han själf förenade med klok egoism en god portion svensk hjälpsamhet. Tjänstaktigt stödde han alla sina landsmän, hvilka i hans hus fingo en samlingsplats. Så kom också till Seinestaden en stor del af svenska konstakademiens första elevgeneration. Det är, om man frånser Lemkes lärling, Johan Mandelberg, född i Stockholm 1731, men utan betydelse för svensk konst, då han alltifrån 1754 stod i dansk tjänst och i Köpenhamn utvecklade hela sin egentliga konstnärsbana, Johan Säfvenbom,

Gustaf Hesselius, Jonas Hoffman, Per Krafft d. ä., Niclas Lafrensen d. y., Lorenz Pasch d. y., Per Hilleström, Per Fjellström och Per Adolf Hall, Elias Martin och Adolf Ulrich Wertmüller. Det är, som man ser, en hel rad konstnärer, och dock är det blott trenne af dem, Lafrensen, Hall och Wertmüller, hvilkas Pariservistelse efterlämnat märken i Frankrike, medan de öfriga efter kortare eller längre studier återvände till hemlandet och där efter bästa förmåga nationaliserade sin konst.

Tidigast kom den fattige närkingen Johan Säfvenbom (1721—1784) till Paris. Beskyddad af Hårleman, hade han lärt hos Taraval, som med sin vanliga välvilja tog honom i sitt hus, medan han för förtjänstens skull »målade marmor i stora slottstrappan» och utförde annat dekorationsarbete under Johan Pasch. Genom sammanskott af intresserade fick han tillfälle att 1750 resa till Paris samman med Taravals son Hugues, och där skulle han säkerligen gått under af nöd, om icke Roslin och Karl Scheffer tagit honom om händer. Den senare förskaffade honom 1756 ett litet anslag af manufakturfonden. Men då detta ej förnyades, måste Säfvenbom efter ytterligare ett par års studier i Paris begifva sig hem, dit han återkom 1760 lika utfattig som han for. Säfvenbom uppgifver själf i en inlaga till kungl. maj:t, att han »af en berömd målare vid namn Vernette blifvit antagen och fick profitera af dess undervisning i sjöhamnars och landskaps målningar». Vernet var sedan 1751 känd i Sverige, som man ser däraf, att Adelcrantz detta år beställde fyra taflor af honom.

Under den tid Säfvenbom var i Paris, 1751—59, var dock Joseph Vernet blott på ett par korta besök därstädes (1753, 1755). Om den unge svensken verkligen, som man väl får antaga, studerat för honom personligen, har han följt den store marinmålaren på hans konstnärsresa i Sydfrankrike, där denne för kronan afbildade de berömdaste af landets hamnar. Från Vernets första utställning i Paris 1746 blef dock hans konst snart populär i Frankrike och framkallade många efterapare (Kapeller, Jean Henry d'Arles m. fl.). Sannolikt är väl, att Säfvenbom lärt mer af Vernets arbeten än af honom själf. Det vackra kustlandskapet i vårt museum med sin djupa färg och sin friskt blåsande bris är påtagligen en ren imitation efter mästaren, så mycket höjer det sig öfver de poesilösa och torftiga ortmålningar, som Säfvenbom utförde på egen hand af de kungliga lustslotten etc. Två sjöstycken i den Eichhornska samlingen — det ena föreställande en hamn i södra Frankrike — torde också vara studier efter Vernet, som genom sin svenske discipel blef hela det svenska landskapets skyddspatron. Af senare svenska målare blir Elias Martin (1739—1818) under sin Pariservistelse Säfvenboms efterträdare. 1766—70 studerade han hos Vernet och ännu en sådan duk, som Lordmayorns Installation (direktör Fredrikson) med sina liffullt och spirituellt tecknade figurer äger en anklang från läraren. (Eljes framträder kanske mest af äkta Vernetsk inspiration i Snacks förtjusande gravyr: utsikt af Stockholms stad och Södermalm från 1783, där den franske mästarens

sydländska naturstämning smälter ihop med stockholmskt månskenssvärmeri.)

Var Säfvenbom det svenska 1700-talsmåleriets för resten rätt talanglösa styfbarn, blef hans landsman, Jonas Hoffman (1728—80), gullgossen. Troligen har ingen svensk artist blifvit så bortskämd som denne med stipendier af alla slag. Säkert bidrog hans puckelrygg till denna offervillighet. Men han var också till sitt temperament en af dessa akademiska naturer, hvilkas konstnärliga ärelystnad är korrekthet, alltid i sitt element, så snart han kom inom en skolvägg. Sedan han arbetat tio år på dekorationsarbeten i slotten och kungsgårdarna under Johan Pasch, reste han år 1755 till Paris med anslag af slottsbyggnadsfonden. Roslin blef, som man ser af ett bref från honom, hans särskilde gynnare. Han gick i franska akademien och fick naturligtvis medaljer för sin skickliga teckning. Tredje medaljen erhöll han den 23 juni 1758 för en svartkritsteckning (sänd som mönsterplansch till Tours' teckningsskola den 2 sept. 1785 och ännu därstädes), och den 28 sept. 1759 det första priset. På Roslins rekommendation fick han dessutom tillträde till Joseph-Marie Viens atelier, där den flegmatiske örebroaren lärde känna den atmosfär, i hvilken 1700-tals-måleriets jacobiner växte upp, och drömmen om en stor stil steg också honom åt hufvudet. Hoffman tog sig nämligen själf på djupaste allvar — man ser det af hans bref till Tessin (Riksarkivet) såväl som af hans ansökningar. Han tröttnar icke att framställa sin mission som historiemåleriets svenske profet och

den stora stilens Messias. Flink i att uppvakta ministrar och inflytelserika herrar, erhöll han genom bemedling af Karl Scheffer och Tessin allt mer ökade anslag. I Paris dröjde han till 1760 och begaf sig sedan till Rom, där han kunde höra genklangen af Winckelmanns spekulationer öfver klassicitetens återfödelse. I Italien blef han naturligtvis medlem af flera akademier, och sedan han återkommit till Paris 1767, agréerades han för en redan 1760 utförd Marsyas (nu i Konstakademien i Stockholm och väl egentligen en Prometeus) i franska akademien. Nu stannade han i Paris till 1770, då han hemkallades. Berch förkunnar d. 24 okt. 1770 (i Allmänna Tidningarna) att Hoffman återkommit, »som att döma af hemskickade profstycken öfvermåttan väl användt sin tid». Allt starkare hade han under sitt sista Pariserbesök känt det antika vinddraget blåsa. Rococons buktande kvinnoform raknade och stelnade. David var visserligen ännu ej mer än en lärjunge, glad att få biträda Fragonard, men m:lle Clairon hade redan lagt af styfkjorteln och spelade romarinna i antika draperier, och på boulevarderna såldes solfjädrar à la grecque. Hoffman kom hem med hufvudet fullt af antika motiv ur Caylus' »Nouveaux sujets de peinture et de sculpture» och Dandré-Bardons »L'Histoire universelle traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter.» Hans Scipio och hans Cincinnatus i de kungliga paradrummen och hans andra smala dörrstycken å Drottningholm, räddade från smaklöshet genom fint vald färg, som ännu ej fått klassicismens ske-

matiska fattigdom, visa första ansatsen till den tråkigaste af konststilar, det arkeologiska antikiserandet. Lyckligtvis hade Hoffman hvarken talang eller kraft att blifva reformator, och ännu ett tjugutal år undslapp svenska måleriet den pedantiska klassicismens färgfientliga linearstil. — Ihop med Hoffman nämnes ofta en kamrat till honom, Gustaf Hesselius, 1727—1775, som också arbetade på slottet under Pasch. Han fick resestipendium 1757. Paschs orlofssedel för honom finnes ännu i behåll. Dekorationsmålare, studerade han i Paris till framåt 1763, utan att man vet något närmare om hans vistelse vid Seinen. En blomstermålning i enskild samling visar intryck af fransk skola. Svagsinthet afbröt efter hemkomsten hans konstnärsbana.

Långt betydligare och ursprungligare konstnärer än de nämnda äro Per Krafft, Lorenz Pasch och Per Hilleström, de tre artister, som innerligast hopsmält fransk teknik och svensk anda. Alla tre voro ungefär samtidigt i Paris. Underrättelserna om deras studier och vistelse därstädes äro dock mycket knappa. Per Krafft (1720—1793) låg i Paris mellan 1755—62. Hans biograf, August Hahr, har därom blott att anteckna, att han var lärjunge af Roslin, som sedermera skaffade sin skyddsling platsen som hofmålare och professor vid den konstakademi, han själf varit med att organisera i Bayreuth. Det är troligt, att Krafft frekventerat franska akademien och åhört dess konferenser. Bland hans papper fanns en afskrift af Oudrys därstädes hållna föredrag: »Réflexions sur la manière d'étu-

dier la couleur en comparant les objets les uns aux autres» (efter Largillière), af svenska konstakademien inköpt efter hans frånfälle. Kraffts äldre porträtt från 1760—1770-talen visa stark inverkan af Roslin — som det påvisats af hans biograf — men under den varaktigare kontakten med hembygdens lif och människor blef hans framställningskonst tyngre, men också självständigare, med ett drag af gustaviansk, borgerlig svenskhet. Han upptager Arenius' och Lorenz Pasch d. ä:s sträfvan att åstadkomma en inhemsk skildringskonst, modifierande utförandet efter de olika modellerna, och den genreartade iscensättning, han ibland använder, ökar än mer det nationella draget. I ännu högre mått blef detta nationella den ledande idén för den störste af de hemma i olja verkande konstnärerna — Lorenz Pasch d. y. (1733—1805). Efter att fåfängt ha sökt hjälp hos sin snikne farbror, Johan Pasch, då hans far i sina små villkor ej kunde bistå honom, låg han länge i Köpenhamn hos Pilo och anlände först 1758 till Paris. Där dröjde han i fyra år, arbetade trots sin långa studietid åter vid akademien i Paris och hade dessutom tillträde till Pierres, Deshayes och Bouchers ateliérer. Han fick äfven visa sina arbeten för den förträfflige Louis Michel van Loo. Det var hans mening att blifva historiemålare, men lyckligtvis slog han denna plan åt sidan, och man slapp se en för iakttagelse och verklighet sällsynt väl danad konstnär och fysionom skrufva upp sig till en fantastik, främmande för hans lynne. Något spår af Pierres aristokratiska charlataneri finns

lyckligtvis ej i hans konst, och än mindre af den i förtid bortryckte, lidelsefulle Deshayes, och Paschs färgsunda porträtt, i hvilka lokalfärgen trots all kärlek för harmonisk helton alltid respekteras, hafva ej heller mycket, som erinrar om Boucher.

Men den, som har sett några af Paschs studier till hans porträtt, hastigt tecknade med svart tusch och hvit färg, med stora glänsande, febrila ögon, röda, darrande läppar och en nervös elegans öfver det hela — ett sådant af systern Ulrika finnes i den Rehbinderska samlingen — den kan ett ögonblick tänka på den Boucherska atelieren. Det porträtt af en målare från 1763 (retrosp. utst. 1898), som — jämte det i posen snarlika, men till färg och faktur osäkrare ungdomsporträttet af Sergel (1758) — är den enda målning, jag sett från Pariservistelsen, äger i den klara, gyllenbruna heltonen, den lätt pålagda färgen och lifvet öfver det hela en afgjordt fransk »chic». Men långt djupare äro de verk, som han utförde efter sin hemkomst och genom hvilka han blir den mest nationelle af tidens porträttörer.

Frånser man många fabriksarbeten, hvilka han ägnat ringa eller intet intresse, och dröjer man blott vid hans sorgfälligare bilder, sådana som porträttet af fru Wargentin och David Tunberg, af Lundberg (i Konstakademien), Göran Gyllenstiernas magnifika gestalt (i Uppsala Univ. samling) m. fl., står han som den mest mångsidige och allvarlige skildrare af svenska människor, som förra århundradets svenska målarkonst ägde, med en teknik, som växlar från blek och förfinad känsla

till lugn, stor bredd, med ett färgval, som skiftar, förvånande fint beräknadt efter den klass och den miljö han vill skildra. Hans porträttkonst är af hög och verklig rang.

Slutligen kom turen till Per Hilleström (1732—1816). Denne, som gått i lära hos Taraval, tecknat för Rehn och lärt »färgblandningen» för gamle målarmästare Korn, hade som bekant af Duru inhämtat hautelisseväfveriets konst. Det var också för att kunna fullkomna sig härutinnan, som han 1757 sändes utrikes med understöd af slottsbyggnadsmedlen. Men i Paris blef han i stället målare, gick på konstakademien och hos Boucher. Han återkom redan 1759. Hilleström är ett lärorikt exempel både på hur mottagliga de unga svenska artisterna voro för den franska konstens anda, för hvilken de redan från födelsen tycktes besitta en hemlighetsfull disposition, och på den omsmältningskraft flera af dem ägde, hvilka på den fosterländska marken förmådde till oförneklig svenskhet omprägla de parisiska intrycken. Ty Hilleströms budoarscener bringa nog i minnet förebilder af Boucher, hans borgerliga interiörer med de långa, smärta husbondefruarna och tjänsteflickorna bland husgeråd visa i uppställning och stämning, att konstnären varit gäst i de Chardinska hemmen, ja, till och med hans förträffliga stilleben — kronan på hans produktion — hafva i själfva den kyliga heltonen mot den grå fonden liksom i detaljerna något, som talar om Frankrike. Men på samma gång, huru äkta svenska äro icke alla hans verk! Fransk anda och svensk uppfatt-

ning hafva här ingått en olöslig förening liksom ofta i gustavianskt lif, och denne anspråkslöse konstnär — som knappa två år var i Paris och sedan näppeligen kom långt utom Stockholms tullar — är en af de mest nationella sedemålare Sveriges konst någonsin ägt. Slottsrummen från herrgården, där adelsdamerna prata i half deshabillé öfver sina sybågar eller stå och värma sig framför brasan i den öppna cheminéen, medan snön yr utanför, Stockholms burgna borgerliga salonger med pretention, statyer och tedrickande herrar och damer kring serviser, hemförda af ostindiska kompaniet, köket, där Ingrid och Lisette diskutera inköpen från Köttorget och Fiskargången, Mårten Holks, sexternskrifvarens ensamma rum med mörkret kring talgdanken — allt detta har han skildrat — och skildrat med ofta kärleksfull och varm, nästan alltid blygsam och älskvärd konst. Mängden af hans otroligt usla kostym- och tillfällighetsbilder hafva orättvist ställt mängden af hans förträffliga genrestycken i skuggan. Om hans färg ej sällan är tråkig och torr och hans teckning osäker, hur varmt kunna ej hans rum lefva med dunkla skuggor och ljussken, i hvilka borgarfruarna med rosigt hull under hufvorna syna sina ägg, och hur förtjusande lätt och elegant kan ej väfvaregesällen, som blifvit målare, skildra en ung dam, oroligt väntande i en trädgårdsrotunda med rendez-vous-brefvet hårdt kramadt i sin otåliga lilla hand eller en stockholmsk soubrette, nyss hemkommen från kvällspromenaden i Kungsträdgården.

Nämnas bör vidare, ehuru knappt höjande sig öfver dilettantens nivå, den släte P. Fjellström (1719—1790). Han var ursprungligen elev af Arenius och begynte sin verksamhet som dennes kopist. Flera bilder i Gripsholm äro kopior af hans hand efter denne och återgifva utan någon glans eller fläkt förnäma herrar i serafimerordens hvita och svarta högtidsdräkt. 1755 års mantalslängd visar honom bosatt i Stockholm. Vid decenniets slut studerade han i Paris för Roslin enligt ett bref af Floding till Tessin från 1759. De flesta senare bilder af hans pensel stamma från 1760-talet, då han hemma ännu verkade som konterfejare. På 1770-talet öfvergick Fjellström till näringarna. Han blef 1773 kamrerare vid Kungl. Operans klädesmagasin och synes hafva slutat bruka penseln.

Mer betydande konstnär, ehuru omöjlig att bedöma i Sverige, då knappast något arbete af honom här förefinnes, var Pehr Eberhard Cogell, apotekarson från Stockholm (1751—1815). Ursprungligen var han lärjunge i ritning hos Bouchardon och Larchevesque, sedermera i pastell hos Lundberg. Genomgående fransk till hela sin utbildning, reste han 1763 till Frankrike med understöd af slottsbyggnadsfonden för att blifva historiemålare, ehuru hans egentliga begåfning pekade åt porträtthållet. Efter många äfventyr hamnade han slutligen i Lyon 1766. Det var en långsam febersjukdom, som höll honom kvar i sidenstaden, men under tiden gjorde han sig känd som målare och blef 1772 antagen till professor

vid akademien därstädes. Trots »nervsjuka och en djup melankoli», som nödgade honom göra en rekreationsresa till Schweiz, förblef han i Lyon och fick 1779 titel af Peintre de la Ville de Lyon en survivance, och hans rykte spred sig till Paris genom stora porträttbeställningar, t. ex. af duc de Villeroy. Lektor C. L. Kämpe, som uppsatte hans lefnadsteckning (Gahms samling) i Lyon 1783, framställer honom som »en lika aktad som öm och redlig caractère». I Lyon dröjde han med säkerhet ända till revolutionen, då det åtminstone var hans mening att återkomma till Sverige. Gjörwell anmäler den 24 juli 1791 hans hemkomst för sin dotter: »litet mjeltsjuk och sensible, fördrager Cogel icke Franzosernas nyligen antagne belefvenhet att sans façon hänga och plundra utan remitterar han nu sina växlar hit och kommer snart efter.» — Huruvida Cogell gjorde allvar af denna resplan och återkom hem under revolutionen eller stannade i Lyon, där han afled 1815, är mig ej bekant.

*

Från dessa sista föga märkliga eller kända konstnärer är det en glädje att öfvergå till en stor artist och en solig, välkänd typ som P. A. Hall, vid sidan af Roslin den ojämförligt mest berömde af alla svensk-franska konstnärer. Peter Adolf Hall föddes i Borås d. 23 febr. 1739, där hans fader var rådman. 1753 inskrefs han som student af Vestgöta Nation i Uppsala och studerade där naturkunnighet — det var det stora Linnéanska

skiftet i Fyrisstadens historia — till 1755, då han jämte sin broder, sedermera provinsialläkaren B. M. Hall, reste till Greifswald under ledning af magistern (sedermera rektorn) vid Skara skola Lars Brissman. Det var Halls mening att blifva läkare, men hans estetiska temperament lockades mot helt andra sysselsättningar, och i Berlin och Hamburg idkade han med förkärlek musik och teckning i stället för medicinska studier. Enligt Eichhorn lärde han miniatyr- och emaljmåleri af Eichhardt i Berlin och Reichard i Hamburg och återkom till Sverige med det fasta beslutet att blifva konstnär. I Stockholm gjorde han tidigt bekantskap med den unge Sergel, genom hvilkens rekommendation han fick lära rita för Larchevesque. Mellan 1760—66 var han en trägen elev hos Lundberg. I en ansökan af den unge Hall från 1766 heter det, att han ifrån yngre år vinnlagt sig om att inhämta »kunskaper och skicklighet i Målarekonsten, i synnerhet hvad Portraituren angår, och i fem år fått åtnjuta Herr Hofintendenten Lundbergs speciella undervisning». Redan nu var han bekant för sin lysande begåfning. Claes Julius Ekeblad, som dilettanterade en smula i teckning och gärna besökte akademiens modellskola, skrifver därom d. 25 maj 1764 »il y a plusieurs Suédois qui promettent de devenir avec le temps des sujets excellents entre autres un jeune Hall et Martin, le premier en mignature et le second dans le genre de l'Histoire». Särskildt omhuldad af Adelcrantz, fick Hall snart tillfälle att utföra kungliga beställningar. Enligt statskontorets assigneringshandlingar erhöll

han den 2 maj 1766 600 dal. k:mt för »et Portrait förfärdigadt i anledning af H. K. Höghet Cron Prinsens förmälning», och i Eichhornska samlingen finnes afskrift af ett kvitto för ett porträtt af prins Carl, betaladt af dennes guvernör grefve Törnflycht, att döma af Halls egna ord uti självbiografien i Gahms samlingar utfördt i pastell. Den 23 april 1766 inkom Hall med en ansökan till Kungl. Maj:t (Riksarkivet). Hall skrifver där, att sedan manufakturfonden, hvarur konstnärer vanligen fått anslag, användes till andra ändamål — »nödgas jag i stället hos Eders Maj:t anhålla att blifva hugnad med respenningar, på det jag i brist af nödig utkomst ej må nödsakas nedlägga en vetenskap, hvarutinnan jag tror mig i framtiden kunna göra mig vidare förtjänt af Eders Maj:ts höga nåd och gagna det allmänna.»

Om denna ansökan hade någon verkan, vet jag ej. I hvarje fall afreste Hall i maj 1766 till Paris och slog igenom i den stora konstmetropolen med samma förvånande hastighet som Roslin. Redan 1769 utförde han porträtt i miniatyr af de franska prinsarna, Dauphin, Comte de Provence och d'Artois, med sådan framgång, att han erhöll titel af »Peintre des Enfants de France». I den första offentliga notisen om honom i ett bref af Björnståhl från 1769 (Samlaren) är det också med denna titel han nämnes, och stolt tillfogar den svenske resenären: »uti Miniaturen har han här knappast sin like.» Redan 1769 graverade Moreau le Jeune efter Hall Suédois ett porträtt af Duc de la Vrillière, och 1770 ett porträtt af Dau-

Grefvinnan Egmont.
Af P. A. Hall.

phin. År 1769 blef också Hall agréerad i Franska Akademien och utfäste sig att lämna såsom receptionsstycke ett porträtt i emalj af Ludvig XVI efter Duplessis. (Detta arbete hade Hall ännu ej utfört 1788, som man ser af otryckta handlingar rörande akademien i franska nationalarkivet

Självporträtt af P. A. Hall.

O[1] 1925.) C. J. Ekeblad bestyrker den lysande framgången i bref till sin fader från Paris (d. 26 april 1770): »Il y a ici le jeune Hall qui aujourd'hui est le premier peintre de mignature à Paris, mais il m'a déjà dit qu'il ne reverroit jamais la Suède, qu'il se trouvait mieux ici, et qu'il y feroit selon toute apparence fortune.» Att det blef den svenske konstnären, som utförde det porträtt af Dauphin, som i Strassburg 1770 gafs till förmälnings-

gåfva åt Marie-Antoinette, liksom det af grefven af Provence, som 1771 sändes till prinsessan af Savoyen, visar tydligare än allt annat den utomordentliga ställning Hall vunnit. Efter Ludvig XVI:s tronbestigning fick han (1775) också den så eftersträfvade titeln »Peintre du Roi» och blef den, som ombetroddes med utförandet af de officiella miniatyrerna. Franska nationalarkivet gömmer också (O, 1934 c) en korrespondens från 1776 mellan Duplessis och Vergennes rörande en bild af Ludvig XVI, som Hall fått i uppdrag att utföra efter porträttörens original.

1771 gifte sig Hall med Adelaide Gobin och kände sig så, liksom Roslin, äfven personligt bunden vid det samhälle, som med öppna armar mottagit hans konst. Hans maka var dotter till en rik köpman. Villot har i sin på familjepapper hvilande framställning antydt, att äktenskapet i djupare mening blef föga lyckligt. Den unga madame Hall var en äkta lifsyr parisiska med behof af lyx, hyllning och umgänge, och Hall själf förblef alltid, trots sin franska fernissa, en svensk drömmare med tycke för enstöringslif, svärmisk naturdyrkare, lidelsefullt upptagen af sin konst. Till någon sorts brytning kom det dock ingalunda mellan makarna. Hans bref från de sista åren af hans lif bära vittne om djup och varm tillgifvenhet för hustrun. Flera af hans yppersta miniatyrer, utförda med ett särskildt intresse, skildra också hans ståtliga fru och hans pikant vackra döttrar.

Hall bodde först vid Rue Neuve des Bons Enfants med utsikt åt Palais-Royal, sedermera vid

Rue Croix des Petits Champs, nära Rue S:t Honoré, och slutligen (från 1784) vid Place de la Victoire, i hörnet af Rue du Petit Reposoir. Hall ägde ett rikt och artistiskt hem, inredt med verklig konstsmak. I tafvelgalleriet funnos enligt målarens eget inventarium en Rembrandt och en Velasquez, köpta för mindre summor än Halls minsta miniatyrer betingade, och om deras autenticitet kunde vara tvifvelaktig, voro däremot flera af de dåtida stora franska målarna företrädda i den lilla samlingen. Där funnos målningar af Greuze och Chardin, teckningar af Watteau, Boucher och Deshayes. Men med synnerlig förkärlek hade Hall köpt två mästare, Fragonard, virtuosen, som samlar det franska 1700-tals-måleriets alla egendomligheter och låter dem skina än en gång i prismatisk rikedom, och Hubert Robert, ruinmålaren, hvilkens små dukar med vemodsskuggorna öfver de gräsbevuxna monumenten redan utandas en fläkt af 1800-talets romantik. Hall stod också han vid själfva seklets slutsten, och om än det fanns mest af l'ancien régimes eleganta förfining i hans väsen, pekade dock flera sidor i hans musikaliska, naturfrossande sinne mot den nya tiden.

I Halls hem umgingos flera af tidens målare, som Greuze, Hubert Robert, Joseph Vernet och Roslin. Äfven de resande svenskarna hade där sin samlingsplats. Särskildt välkomna voro Sergel, Halls gamle kamrat från Stockholm, och Nils v. Rosenstein under deras Pariservistelse, och från senare tid baron Cederhjelm och baron Staël v. Holstein, med hvilkens berömde svärfar, Necker,

Hall äfven var lierad. Gustaf III själf hade under sitt sista Pariserbesök gjort en visit hos Hall och från hans fönster, berättas det, åsett en af det gamla Paris' måleriska processioner. Konungen synes hafva tänkt nämna honom till — Vasariddare. Det var den tiden en heder, som ensamt tillfallit Lundberg, Roslin och Pilo af periodens svenska målare. Sergel ifrade för saken i ett bref af d. 10 maj 1784, hvaraf i Eichhorns samlingar finnes en afskrift. »Hall est sans contredit le premier peintre de l'Europe en Miniature et personne judicieux lui enviera cette marque de bienveillance du Roi.» Förslaget blef icke verklighet, men Hall vidrör saken i bref till Rosenstein den 9 febr. 1785. Med en ton af sårad stolthet skrifver han: »Je sens aussi fortement qu'aucun suédois le bonheur d'obtenir une marque de distinction de la Bienveillance de son Roy, je le sens peut-être trop vivement pour chercher à le devoir à l'importunité.»

I Frankrike höll sig Halls rykte uppe ända till revolutionen. Den lista öfver hans klientel på 1780-talet, som Villot meddelar, visar, att han var i beröring med den högsta aristokratien i Paris. Societetens damer läto sina karosser stanna framför hans port för att få utförda af hans pensel de bilder de skänkte sina män till bröllopsgåfvor eller infattade i medaljonger åt sina älskare. Hans priser voro höga, varierande mellan 600 och 2,000 livres pr miniatyr, och med sin raska och lätta produktivitet borde han hafva förvärfvat sig rikedom. Men ogynnsamma förhållanden ihop

med svensk slösaktighet gjorde hans ställning, som på 1770-talet tedde sig så lysande, först osäker och sedan bekymmersam. Hans svärfaders förmögenhet led väsentligt afbräck genom finansbetrycket på 1780-talet, och familjens egendomar förlorade med revolutionen allt värde. Lyxlifvet afstannade, och Halls beställningar började tryta. Entusiastisk Rousseauan, hälsade Hall dock med hänförelse den begynnande revolutionen och enligt en gammal berättelse var han med vid Bastiljens rifning. Men han fick snart nog af jämlikheten och broderskapet, då det började sorla med mord och brand kring det lugna, epikureiska hem, där Hall efter sin fina dîner brukade spela sin vän Grétrys melodier på flöjt, ackompanjerad af sin dotter, när ej vännen Steibelt, den firade pianisten, satte sig vid klaviatyren, medan kompositörens döttrar sutto som åhörarinnor bredvid den charmanta fru Hall. Misströstande om framtiden i Paris, beslöt Hall att uppsöka Gustaf III i Aachen och lämnade i maj 1791 Frankrike. Denna hans sista resa blef en enda lång missräkning. Gustaf III kom väl till Aachen, men var endast upptagen af politik, och innan vintern förgått skulle budet komma, att också han ryckts bort, liksom hela den högättade och lysande societet, för hvilken Hall arbetat. Sorgmodig och ensam, plågad af sjukdom, irrade lyxens och skönheternas hemlöse målare ikring i Belgien och kunde blott med möda genom porträttmåleri lifnära sig själf och sända understöd till de sina. Till sist kom han till Liège, där han dog af ett

slaganfall den 15 maj 1793. Hans sista tid är den, som står klarast för oss, tack vare den rad af bref, som Villot tryckt i sin monografi. I sin enkelhet intaga de oemotståndligt, dessa den ensamme, redan åldrade konstnärens skrifvelser till sina kära. En germanskt vek ömhet parar sig i dem med fransk älskvärdhet och lätthet på handen. Det är ingen betydande ande, som här för ordet, men en i alla punkter genombildad, själfull människa, artist ut i fingertopparna och trots åren artistisk hänförd af allt, som gömde en återstrålning af skönhet. Hela denna korrespondens speglar halft omedvetet i höstklart vemod den älskvärda undergångsstämning, som slår en till mötes ur ej få förtroliga aktstycken från artistiska och aristokratiska kretsar, hvilka på revolutionens tröskel ännu bevarade sin förfinade och måttfulla sorglöshet.

Efter denna silhuett af Halls lif, vill jag söka med några ord karaktärisera hans konst, så godt man kan göra det med det ringa material, som finnes tillgängligt för den, som ej systematiskt genomgått Frankrikes och Englands enskilda miniatyrsamlingar, i hvilka flertalet af hans bevarade arbeten hamnat. Att majoriteten af hans produktion fördärfvats, särskildt vid försäljning af de ofta dyrbara infattningarna, kan man taga för gifvet.

Att Hall så ögonblickligen slog igenom redan vid den första utställningen af hans arbeten på 1769 års salong och strax hälsades som mästare af kritiken (J. H. Lidén sänder därom utdrag ur

många publikationer till Allmänna Tidningar 1771 den 28 september), det förstår man bäst genom en blick på miniatyrkonstens tillstånd, när han anlände till Paris. De franska miniatyristerna sutto nämligen ännu fast i den gamla rutinen från århundradets början, sådan särskildt J. B. Massé företrädt den. Utförda i en ofri punkteringsteknik utan någon djärfhet i penseldragen, lyste dessa miniatyrporträtt i klara men banala färger. Sällan darrade luften kring hufvudena, och ingen clair-obscur föll med sitt lefvande spel af dagrar öfver ansikten, i hvilka en konventionellt rödlätt karnation förgäfves sökte utplåna elfenbenets glatta blekhet. Så fabricerade en rad föga kända målare porträtt för »Les Menus Plaisirs» och för den galanta cirkulationen — handtverkare, knappast kända annat än genom omnämnande i handlingar och beställningslistor, och bland hvilka blott undantagsvis en något så när bestämd konstnärsindividualitet tecknar sig, som Pierre Pasquier († 1806), Nicolas Venevault (florerade 1750—70) och J. Garand (mediet af 1700-talet), hvilken siste bland annat målat Diderot och i en miniatyr hittat den store filosofens fysionomi »som en blind höna hittar ett korn», tillfogar den obeveklige kritikern själf.

Vida mer framstående, nydanare i fråga om teknik och uppfattning, voro flera i Paris tidtals verkande utländingar, som Rosalba och Liotard för miniatyren på elfenben och Rouquet för emaljmåleriet. Rosalbas miniatyrer kunna ej i teknisk originalitet och gratie täfla med hennes pastell-

porträtt. Man kan i museet i Dresden lätt göra en jämförelse. Men de hafva likväl en finhet och en målerisk glans som få af de franska miniatyristernas, och om Liotard också han var större pastellist och kanske än märkligare som rödkritstecknare — hans orientaliska skisser i rödt äro af en förvånande realistisk brio — visade han äfven i miniatyren prof på sitt kraftiga, originella och äfventyrliga temperament. Rouquet slutligen, schweizare som Liotard, var efter Boit den mest framstående af seklets i Frankrike praktiserande emaljkonstnärer, men hans bana afbröts af vansinne (1758). Om främlingar som dessa öfverträffa de franska idkarna af miniatyrkonsten, hittar man likväl enstaka franska verk, som fullt kunna mäta sig med deras, ja, genom utförandets dristighet och fulländning stå än högre. Men då är det vanligen en af oljans mästare, som i en flyktig stund roat sig med att arbeta i det mikrokosmiska måleriet — som ej så sällan Boucher — och öfverför i det lilla formatet något af den större konstens bredd och friskhet. Ty äfven när miniatyristen ex professo imiterade någon af tidens mästare, som den talangfulle Jacques Charlier (1700-talets senare hälft) gjorde med Boucher, hämmades vanligen hans hand af ett småaktigt manér och en konventionell teknik. Ensamt gouachemåleriet lyftes genom en mästare som Baudouin ur den stereotypa vanan och blef vid århundradets slut en artistisk art för sig, stående miniatyrmåleriet nära, men dock självständigt.

Trots det att en dylik brist på äkta konst-

Dam vid fontän.
Miniatyr af P. A. Hall.

närlig fruktsamhet utmärkte miniatyrmåleriet, steg emellertid smaken för det lillas konst mer och mer. Hela rococon hade i sitt innersta lynne en böjelse för det smånätta, det behagfulla och nippaktiga, för daggdroppens och såpbubblans glitt-

rande lifsafbildning. Rent praktiskt blef behofvet af miniatyrporträtt allt större, ju mer galanteriet ökades och ju högre temperatur sensibiliteten tog. Den fantastiska manien för alla slags dosor höll i sig ända till århundradets slut, och alla dessa tusen askar kräfde sin målning, vare sig det gällde ett porträtt på locket eller en galant scen i bottnen. En miniatyrmålare, som i sin konst kunde röra sig med den artistiska fläkt och den utsökta gratie, hvilka präglade rococons oljemålning, hade sin plats gifven, och det var denna plats den främmande artisten från det skytiska norden, målaren från Borås — tillämpa på detta fall den Montesquieu-Taineska klimatteorien! — skulle taga.

Tyvärr är det oss icke möjligt att följa Halls första utveckling i Paris, hvilken säkerligen skulle gifva oss förklaringen till den revolution han åstadkom. Men sannolikt är, att han under studiet af Baudouins teknik fått den konstnärliga mission klar, som en hänförd beundran af de stora porträttisternas och framför allt Van Dycks arbeten väckt i hans sinne. I auktionskatalogen öfver abbé de Gevigneys tafvelsamling från 1779 förekommer bland annat följande egendomliga konstverk: L'intérieur d'une chambre où l'on voit une femme, qui sort du bain, morceau d'après Baudouin, peint à gouache par M. Hall sur le simple trait d'une eau-forte légère et terminé avec un grand soin. Det är, som man ser, ett rent elevarbete, och det torde bevisa — autenticiteten i den samtida auktionskatalogen är knappast tvifvelaktig — att Hall verkligen af Baudouin fått väckelsen att kasta

den gamla tekniken med sin punktering öfver bord och utan tvekan som denne upptaga akvarellistens metod. Det är också dennes raska tillvägagående han med förvånande djärfhet flyttar öfver till miniatyrmåleriet. Fonden lägger han upp i gouache, bredt som på en oljemålning i raskt nedkastade strimmor i gult, violett och rödbrunt, för stoffer använder han också bred gouachering, och ensamt vid karnationen spelar elfenbenets textur någon roll. Penselföringen är käck och frisk, färgvalet en kolorists, som har den finaste naturliga känsla för valörernas inbördes förhållanden och en utsökt förkärlek för silfvertoner och pärlglitter, för ungdomliga nyanser af hvitt, blått, crême och violet, stämmande ihop med tidens specifika färgsinne.

Sin friskhet i behandlingen bevarade Hall genom att aldrig begränsa sig inom den lilla genren. Hela sitt lif igenom målade han också stora porträtt samt studiehufvuden i olja och pastell, och särskildt de senare voro nästan lika berömda som hans miniatyrer. Kopiering efter de stora oljeporträttörerna höll också den fria andan lefvande hos honom. Hvilken fläkt af det stora oljemåleriets bredd är det ej öfver hans små kopior efter Mierevelt och Van Dyck på vårt museum! Men den innersta grunden till hans konsts omedelbara lif var naturligtvis hans harmoniska artistnatur, i hvilken smaken för det gratiösa och eleganta sällan bröt udden af uppfattningens djärfhet och genialitet.

Af Halls pasteller har jag aldrig sett något

prof, ty det föregifna pastellporträttet af Hall på Nationalmuseum är möjligen ett ungdomsverk af hans hand, men kan ej gifva en föreställning om den utomordentliga farten i hans parisiska pastell-er, t. ex. den af Diderot så berömda bilden af Hubert Robert (d:r Camus' samling i Paris 1888). Däremot torde ett studiehufvud i olja (Groults samling i Paris), en dekolleterad dam med blommor i håret, utfördt i kraftigt, nästan klatschigt manér, med ganska stor sannolikhet kunna tillskrifvas honom, då dess utförande stämmer med beskrifningarna i de dåtida konstkritikerna. Men utan bestyrkt jämförelsemateriel blifva dylika attributioner dock alltid hypoteser, och hela denna sida af Halls verksamhet undandrager sig vårt bedömande. Nästan detsamma gäller Halls emaljmålningar. Af obestridliga uppgifter veta vi, att Hall betraktade sig själf såsom minst lika framstående i egenskap af emaljör och såsom miniatyrist, och att han särskildt för en på äldre dagar förberedd, men aldrig utförd tournée till England mer räknade på denna skicklighet än på sin förfarenhet med elfenbenet. 1783 utförde han också för d'Angiviller i emalj intet mindre än en kopia efter Correggios Antiope, och på flera af salongerna ut ställde han porträttemaljer. Af Halls emaljer äro dock, som jag tror, blott två kända, den äfven i Maze-Senciers usla reproduktion intagande bilden af den vackra aktrisen och kurtisanen Duthé (från 1785), den andra egendomligt nog från samma år i Edmond de Rothschilds samling. Enligt gammal påskrift föreställer denna — en medelålders man

i röd dräkt mot blekgrön fond — Daché de S:t Ides, avocat en parlement peint par son ami Hall 1785. Bilden är klar i färgen, men utan någon specifik märkvärdighet och kan ej nämnas på samma dag som ett sådant mästerverk som den till Paris öfverflyttade strassburgaren J. B. Weylers stora emaljporträtt af d'Angiviller från ungefär samma tid (Louvren), ett arbete, i hvilket konstarten tyckes hafva sagt sitt sista ord.

Det är sålunda Hall såsom miniatyrmålare, hvilken ensamt kan studeras, och äfven här är materialet så bristfälligt, att ingen möjlighet finns att bedöma konstnärens utveckling. Men af de mellan tjugu och trettio obestridligt äkta miniatyrarbeten jag sett af Hall — alla på elfenben — kan man dock, hvilken bråkdel af mästarens ymniga alstring de än representera, få ett totalintryck af seklets, vid sidan af Cosway, störste miniatyrist. Det ser ut, som Halls första miniatyrer varit mer bundna af den gamla rutinen, mer omständligt och pretiöst detaljerade till bländande men tröttsam fulländning än hans senare. Det finns arbeten af hans hand, i hvilka sidenet i sina skiftningar och glansen af pärlor och smycken äro skildrade med en delikatess, som är oöfverträfflig, men hvilka dock knappast kunna fritagas från ett drag af skönmåleri. Det gäller framför allt en mängd porträtt af unga damer, och konstnären visar sig i dessa verk som den mest intagande af kavaljerer, hvilkens smicker är för vackert och elegant för att man skulle kunna harmas däröfver, men något af smicker ligger likväl öfver dessa

ansikten med deras stereotypa leenden. Det berömda och förtrollande porträttet af grefvinnan Egmont kan kallas typiskt för denna grupp af Hallska verk. Påverkadt af modellens egen sjukliga och maniererade elegans, är det utpensladt till det otroliga, men eljes mästerligt och säkerligen ett fullkomligt uttryck för Halls äldre manér, bibehållet hela lifvet igenom i arbeten för den förnäma societeten, som förstod detaljfulländningen långt bättre än den artistiska flykten. Bland sådana porträtt kan t. ex. nämnas den unga dam, som professor Way hemförde från Frankrike (protokollsekreterar Mathiesen), troligen en fransyska med ett förtjusande på en gång kokett och världsvist leende i smilgroparna, men en smula konfektaktigt för att stamma från en man som Hall. Det samma gäller den nästan sliskiga bilden af Niklas Arfvidsson (Nordiska Museet). En långt friare behandling, suveränare i alla uttrycksmedel, präglar senare verk af Hall, framför allt sådana, som utförts för artistkamrater utan baktanke på beställarna. Då för Hall penseln med utomordentlig dristighet, fonderna strimmas i gouache med den bredaste fart och ansiktsuttrycken sjuda af liffullhet. Prof på denna äkta, stora Hallska stil lämna framför allt det härliga självporträttet i vårt museum, den briljanta bilden af Sergel och kopiorna därsammastädes efter Van Dyck och Mierevelt. I Paris finner man flera sådana miniatyrer. Som exempel vill jag nämna tvenne stora, utomordentliga verk. Det första är en bild af m:me Roslin, sittande i en stol med

sin lilla flicka i knäet (10 centimeter hög och 9 bred) hållen i en egendomligt gredelin helton och i uppställning och färg af en intim poesi (m:me Oudot). Ännu förträffligare är porträttet af m:lle Isoard ($8\frac{1}{2} \times 6\frac{1}{2}$) i antikvitetshandlerskan m:me Guenots miniatyrsamling. Mot en fond, som är äkta Hallsk i sin gouachering i gråviolett, står en starkt dekolleterad ung kvinna, hvilkens lidelsefulla ansikte är en smula härjadt, medan figuren ännu har kvar sommarens berusande ungdomlighet. En lätt fichu af gul tarlatan faller öfver hennes ena skuldra, medan den andra sidan af bröstet är alldeles blottad. Den lösa dräkten jämte den vårdslösa hårklädseln med de svallande lockarna under det platta bandet tyder på tiden före revolutionen. Den röda färgen i hårfästet är en Hallsk egendomlighet. Hela verket är djärft och fritt, och ändock får man på samma gång leta efter något utsöktare än framställningen af huden, som lyser ur den genomskinliga tyllen.

Alla Halls bästa sidor, hans tekniska frihet, hans drömmeris takt och elegans, hans skönhetskänslas strålande ungdomlighet smälta dock ypperst samman i en annan grupp miniatyrer. Det är formliga små taflor, porträtt af unga kvinnor i landskap, ibland kanske också rena fantasibilder. Det är Marie-Antoinettes samtida, Trianonperiodens känslofulla och trånande drömmerskor i de hvita dräkterna och de blå banden, det löst uppsatta, opudrade håret och blommor i händerna och vid skärpen. De sitta i de engelska parkernas skugga med sina kärleksbref, de lyssna till kaska-

der och springbrunnar. Det hvilar öfver dem en för Hall egendomlig kysk kvinnlighet, och sommaren sjunger ikring dem med sitt sus och sitt solspel. Ännu under sina sista irrfärder komponerade Hall i fantasien dylika små bilder, som man ser af hans bref till familjen, och natursvärmare som han var, har han gjutit öfver dessa landskapsfonder en stämning af ungdomlig hänryckning. Tekniskt taget äro dessa bilder fulländade. Diderot har klandrat landskapsskildringens alltför brokiga toner — men det är i dessa djärft, nästan impressionistiskt hopsatta färger något af en aning om modernt landskapsmåleri, och figurernas gratie är oöfverträffad. Till Sverige torde knappast några sådana bilder hafva nått, men i Frankrike finns ej ondt om dem. I Lenoirska samlingen i Louvren förekommer en dylik förtjusande parkscen med lointain mot blånande berg och en ung mörkhårig, leende kvinna till hufvudfigur. Hon är klädd i hvitt med blå gördel. M:r H. Porgès äger likaledes en ung dam i hvitt och blått med blommor i det uppkammade håret (7 × 7). Det är sommar, Julie drömmer på en trädgårdsbänk om sina nitton år. Det hvilar en utomordentlig friskhet öfver hela bilden. Den redan nämnda m:me Guenot är också den lyckliga ägarinnan till en snarlik Hall, men af ett mer patetiskt drag (11½ × 9). I en konstgjord stengrottas romantiska ensamhet sitter en dam med blått band öfver håret och lutar armen mot sockeln till en amorin. Blommorna lysa ännu, men det lider mot höst. Den älskade är borta, och rödt som ett sår lyser det brutna

Ariadne liggande på stranden af Naxos.
Af A. U. Wertmüller.

lacket på hans bref. Teckningen af kroppen är en smula vårdslösad, och färgen har fallit af på ett par ställen, men dräkten, som skiftar mellan crême och fraise, är synnerligen vacker. Dock högst af alla dessa verk, ehuru blekare i färgen, står

ett, som från Sverige efter växlande öden hamnat i Mühlbachers samling (16 × 13). Den ovanligt stora miniatyren föreställer en ung dam, som sitter och lyssnar till droppparnas sång i en fontän, försänkt i ett sorglöst drömmeri. Hon håller ett läst bref i handen. Är det en bön om ett möte och väntar hon, eller är det en gärd åt minnet? Parkens träd breda en mörk svalka kring hennes ljusa figur med det lilla gratiösa hufvudet och den svagt rosafärgade dräkten. Det är omöjligt att på en så liten yta gifva ett starkare intryck af en hel tid och en hel samhällsklass, och i afslutad finhet erinrar bilden om Watteaus L'Attente. —

Sådan är Halls konst i hans yppersta verk. Af de samtida miniatyristerna i Frankrike kan endast Fragonard nämnas vid hans sida. Mer fjärilslätt i sin teknik, har han på elfenbenet utfört bilder af barn och unga flickor med skära kinder och stora öppna, frågande ögon af en sagolik romantik, som ej Hall känner, men Fragonard är enformigare i sin procedur och har ej den rika mångsidigheten, den strålande fullheten i den Hallska konsten.

Halls inflytande var stort. Hans dotter Adelaide, hvilkens kraftfulla självporträtt vårt Museum äger, stod naturligtvis mästaren närmast, men alla tidens miniatyrister, som Vestier Thouron och många andra, efterliknade honom och öfvergingo från punkteringskonsten till hans fria uttryckssätt. Verk, som närma sig hans konstart utan att nå hans styrka, äro ej heller sällsynta i gallerierna. Det finns ett par karaktäristiska i Lenoirska sam-

lingen och ett dylikt af ganska stor fägring i Berlins Gewerbemuseum.

Hans förtjusande smak i arrangemang och uppfattning har till och med påverkat oljeporträttörerna från 1700-talets slut, särskildt madame Vigée Le Brun. —

*

Den siste af de svenska målarna, som på 1700-talet kommo till Paris — om man frånser ett par miniatyrister, verksamma vid seklets slut och hvilka skola nämnas i annat sammanhang — var Adolf Ulrik Wertmüller. Son till kunglige hofapotekaren på Lejonet, J. U. Wertmüller, föddes han i Stockholm 1751 och utbildades vid Konstakademien, där han tidigt framhäfdes som en löftesrik begåfning. Han hade också arbetat hos Larchevesque och varit med om gjutningen af Gustaf I:s staty. I maj 1772 anhöll hans far om pass för honom (K. B. H. S.), och på sommaren samma år afreste han till Paris för att göra den obligata studieresan. Hans längtan till Seinestaden var så mycket förklarligare som han i sin kusin Roslin kunde räkna på ett ovärderligt stöd. Han hade äfven aflägsna anförvanter i Paris — en Adolphe Wertmüller, »bourgeois de Paris», var begrafningsvittne vid madame Roslins likbegängelse (Piot: »États civils de quelques Artistes Français»). Familjen stammade för öfrigt, som Wille redan antecknat i sin dagbok (30 aug. 1783), från Zürich.

Adolf Ulrik Wertmüller fullföljde sina studier i den franska akademien, där han redan på hösten 1772 erhöll den andra af de smärre belöningarna, »Les Médailles de Quartier». Medaljgravören Fehrmans resejournal visar, att Wertmüller var kvar i Paris hösten 1774 och till begynnelsen af juli 1775, då han tyckes hafva gjort ett kort besök i hemlandet för att på senhösten samma år åter resa utrikes, men denna gång ej till Paris utan till Rom. Det var den klassiska passaden, som nu började blåsa allt starkare. Rafael Mengs målade sin stora fresk i Villa Albani och förkunnade i dunkla och mystiska ordalag antikens pånyttfödelse, medan David i stillhet slipade sitt svärd på Palatinen. Wertmüller stannade ett par år i Rom — säkert till och med slutet af 1777. Därefter återkom han, ovisst när, till Paris, men lyckades först i 1780-talets början slå igenom som porträttör. Den 30 aug. 1783 agréerades han i Franska akademien, presenterad af Roslin, och fick i uppdrag att utföra porträtt af Bachelier och Caffieri. På årets salong utställde han en hel rad porträtt, bland hvilka var ett stort af hans gynnare, svenske ambassadören baron de Staël. Den 31 juli 1784 blef han också akademist, och den konstnärliga areopagen tycks hafva varit mycket nöjd med hans receptionsstycken, ty han blef invald med bara hvita bönor, »något som ej är vanligt». Så berättar han åtminstone själf i bref till hemlandet. Mellan 1784—87 hade han dessutom förmånen af bostad i Louvren; det var en lägenhet, som blifvit ledig vid Lépiciés död.

Under några år intog sålunda den unge svensken en bemärkt plats i det franska konstlifvet. Några bref af Wertmüller till en ej namngifven gynnare (excellensen Carl Scheffer?) låta oss få en närmare inblick i hans förhållanden. Man ser af dem, att Gustaf III flera gånger besökte honom under sitt Parisbesök 1784, uttryckte sin förtjusning för hans Ariadne och gaf honom i uppdrag att utföra den stora porträttafla af Marie-Antoinette, hvilken konungen lofvat sin höga »cousine», det verk, som framför allt skulle hugfästa artistens namn. Marie-Antoinette poserade upprepade gånger för honom. Det heter därom i ett af brefven: »J'ai déjà été à Versailles et la Reine a eu la bonté de me donner une séance d'une heure et demie. Si elle continue, je ferais surement quelque chose de bien... Je négligerai rien pour faire un tableau qu'on pourra citer dans la posterité et qui puisse faire honneur à la nation.» I ett bref af senare datum (den 26 aug. 1784) berättar han, att drottningen åter stått modell för honom. »Nästa måndag» skall han återvända till Versailles för att fullborda hennes hufvud, och hon har varit »gratieuse» nog att lofva att göra allt, för att arbetet skulle lyckas. Wertmüller är dessutom öfverhopad med andra arbeten. En bild af fru Ahlgren (blåstrumpan Catharina A.?) har han gjort färdig och sändt hem öfver Rouen med en mängd andra taflor, och han förklarar, att »den antika dräkten passar henne förträffligt». Han fullbordar sitt porträtt af Armfelt i den skytiska dräkten, för hvilket gunstlingen suttit i Paris. Det

är den bekanta målningen, som gör Sveriges Alcibiades bra nog lik en cirkusartist. Ett bref från Wertmüller till Armfelt berör detta i Nationalmuseum förvarade porträtt af Armfelt. Man fann baronen »alldeles för naken», och konstnären föreslår att dölja torson med ett gult skinn. »Je crois que le portrait auroit l'air plus mâle et seroit tout aussi bien dans le genre antique.» Slutligen anhåller han att få förskott för en stor tafla ur Gustaf Adolfs historia, som Gustaf III gjort honom förslag att måla. Denna penningehjälp kom emellertid icke, ty ett år därpå, d. 5 juni 1785, vidrör Wertmüller på nytt denna projekterade historiemålning, erinrande om att han uttömt alla sina resurser för att kunna utföra det stora porträttet af Marie-Antoinette. Han hade måst afvisa smärre beställningar, och det var dyrbart att resa till Trianon och bo i Versailles. Nu arbetade han emellertid dag och natt för att få den stora duken klar till salongen. Wertmüller satte tydligen in mycket på detta stort anlagda arbete, som dock blott vann en half framgång. Det blef populärt på grund af ämnet och likheten, men kritiken upptog det med kanske alltför stor köld. Honorerad blef dock taflan efter en lysande måttstock. I franska nationalarkivet har jag funnit Wertmüllers räkning på 14,000 livres, en summa, som akademiens direktör Pierre ej fann öfverdrifven för ett så betydande verk (Arch. Nat. O¹ 1931). Wertmüller dröjde, som man ser af Akademiens protokoll, till och med början af 1788 i Paris, men tyckes sedan hafva lämnat hufvudstaden. Till nyåret 1789

sände han akademien en lyckönskningsskrifvelse, ett tydligt bevis på, att han var frånvarande från Paris, och till nyåret 1790 likaledes, denna gång från Bordeaux. Kanske har han under denna tid arbetat i franska provinsstäder. Sedermera gjorde han resor i Spanien och därefter till Amerika, och hans namn hittas ej vidare i akademiens protokoll. Revolutionen hade kommit och visade sig snart annorlunda än att leka Brutus med oljefärg, och konstlifvet förändrades och bröts. Wertmüllers senare öden falla utom denna framställnings ram. Bekant är, att han mellan 1797—99 var hemma i Sverige, hälsad som Sveriges störste porträttmålare. Konstchefen, gubben Fredenheim, prisar honom som den främste af landets själstolkare, en hädelse mot Lorenz Pasch och Breda, men trots allt erkännande fann den kringflackande konstnären stugan för trång och återvände till Förenta staterna, där han afled 1811.

Wertmüllers konst under den franska tiden visar det skifte i den franska konsten, då allt förebådade Davids ödesdigra revolution. Ludvig XVI:s förtjusande stil går småningom öfver i den kalla, arkeologiska empiren. Wertmüllers bref tala ständigt om »antiken», och hans taflor, såväl Ariadne som hans halfnakna atletporträtt af samtida kavaljerer och diplomater, visa naivt tidens tendenser. Hans Ariadne från 1783 är ett intressant uttryck för den omåleriska sträfvan efter en skulptural linearstil, som vid 1700-talets slut uppträder inom målarkonsten och suger bort kulörens must och lif. Ställningen, en halfliggande statyetts, är sna-

rare tänkt af en plastiker än af en målare, och själfva behandlingen af gestalten är konventionell, men af ett visst smeksamt behag, som får ersätta den neutrala och intetsägande färgen. Mig låter bilden alltid — trots de många olikheterna och den in i dekadensen framträdande italienska öfverlägsenheten — tänka på Battonis Magdalena. Det är samma tomma och svarfvade modellering och samma ljusa, glatta färggifning. Mer humör är det i Wertmüllers lilla Amor som Bacchus. Målarens porträtt lida af hans vacklande och osäkra stilbegrepp och hans färgs böjelse för en distinguerad och blodlös anemi. Det smaklösa maskeradporträttet af Armfelt kan stillastigande förbigås. Vida bättre, kanske ypperst af Wertmüllers arbeten från denna tid, är det 1784 signerade porträttet af en förtjusande, starkt dekolleterad dam, som ur Salsta-samlingen kommit till Tidö, med oviss rätt döpt Louise Eckerman. Vare sig bilden föreställer hertig Carls intriganta och farliga älskarinna eller ej, är det en briljant uppenbarelse med spelande ögon och vackert hår. Konturskarpt tecknar sig den lifsskälfvande och strålande, unga men mogna kvinnan mot en kylig grönblå botten. Wertmüllers största och mest kända verk, framställningen af Marie-Antoinette med sina barn, har säkerligen här hemma alltför mycket upphöjts på Roslins och andras bekostnad, utan att man vill gå så långt som samtida franska kritici, hvilka kalla det ett rent medelmåttigt arbete. Uppställningen är vacker och denna dunkelgröna vrå af Trianons engelska park med sitt rundtempel en så passande fond

till den olyckliga drottningens gestalt. Själf träder hon oss till mötes med denna stolta, lätta gång, som hennes stigande embonpoint icke förmådde tynga och med hvilken hon, österrikiskan, öfverträffade parisiskorna. Hufvudet är vackert måladt och med fog berömdt för sin likhet, men hur liflöst ligga ej hennes händer, och de små marionetter, som hon leder, äro de uttryckslösaste af uttryckslösa furstebarn. Det lilla maniererade porträttet af hertiginnan d'Angoulême från 1786 (retrosp. utst. 1898), som ansluter sig till den större taflan, visar i sin gulsiktiga behagsjuka ett ytterligare steg mot den höggradiga nevrasteni, som började belasta den franska färgen. Men det är just genom sin skälfvande mottaglighet för hvad som låg i luften, som Wertmüllers konst från 1780-talet är lärorik att studera. Den visar, hur det svenska måleriet gaf utslag för de sista rörelserna inom seklets konst. Wertmüller sökte sedermera en smula imitera Gainsborough (i hans lilla porträtt af Washington med stridshingsten — Hammerska samlingen — är uppställningen tydligen inspirerad af ett af dennes mästerverk: Colonel S:t Leger, Hampton Court) och skapade sig först på äldre dagar ett eget solidt och lugnt manér. Det är detta Wertmüllerska uttryckssätt, som vi känna genom en mängd porträtt från konstnärens sista svenska uppehåll (framför allt i Konstakademiens samlingar) liksom genom den bröstbild af Washington, som nyligen kommit till Museum. Det är präktiga och redbara verk, från hvilka den franska modeprägeln från 1780-talet alldeles för-

flyktigat, men tyvärr också det, som hos den unge konstnären fanns af poetiskt svärmeri. Det var kanske en konstlad melodi i dessa ungdomsverk med deras trånsjuka längtan efter antik stil och sträng linjeföring, men det var dock musik i dem. Ålderdomsverken äro flärdlösa, samvetsgranna och tråkiga och lida af det begynnande borgarseklets hela brist på klang och glans.

*

Under den långa tid, som ofvan skildrats, perioden från Lundbergs till och med Wertmüllers Pariserår, föregick hemma i Sverige en parallellutveckling, som på svensk botten betryggade den franska smakens välde, en utveckling, som gifver den andra sidan af »förbindelserna mellan svensk och fransk målarkonst under XVIII:de seklet».

Genom från Frankrike till Sverige införda traditioner och pedagogik var det, vårt konstlif återuppväcktes på 1730-talet, och först småningom modifierades denna skolning af svensk anda. Denna rörelse, genom hvilken den franska rococon tog till lydland karolinernas allvarliga rike, är redan skildrad af Looström i hans förträffliga verk om den svenska Konstakademien. I detta sammanhang äro då blott några fullständigande ord, som skärskåda processen ur andra synpunkter, af nöden.

Allbekant är, att återupptagandet af arbetena på Stockholms slott och Guillaume Thomas Taravals ankomst till Sverige år 1732 gåfvo utgångs-

punkterna för rörelsen. Denne förträfflige konstnär, hvilken också som människa var en typ för allt hvad det franska konstlifvet ägde bäst, blef invigaren af en ny tid, beskyddad som han var af landets tvenne tongifvande konstauktoriteter, Tessin och Hårleman, båda afgjorda vänner af rococons stil. Taraval företrädde också den rena rococon. Det är rörande att se, hur han häruppe i Ultima Thule, i hvilkets klimat han aldrig rätt blef hemmastadd, ensam och otillräckligt aflönad kämpade för att utbreda sitt fosterlands konst, och hur han städse ägde en lärande och hjälpande hand för de unga svenskar, som sökte hans undervisning.

Om Taravals egen bana före hans emigration till Sverige flyta notiserna ytterst sparsamt. Född i Paris 1701, son af en obetydlig målarmästare, torde han hafva gått igenom den franska akademien eller åtminstone dess filialafdelning i »Les Gobelins». Han gifte sig 1727.

När Taraval reste från Frankrike, voro Natoire och Boucher unga målare, hvilka ännu ej slagit igenom, men Taraval tillhörde deras åldersklass och hade samma skönhetsbegrepp som sina båda mer begåfvade samtida. Liksom de, ville han fortsätta det mytologiens förmänskligande, som mästaren Lemoyne begynt, eller kanske rättare den omgestaltning af lifvet till olympisk maskerad, som lät mytologien än en gång lefva upp och fira glada dagar.

Efter sin ankomst till Sverige var Taraval blott en gång i Paris på ett hastigt besök (1739), och

dock står hans stil nära de typiska rococomästarnas. Hans stafflibilder med sina genier och amoriner, som leka eller allegorisera (Uppsala Univ. och Hammerska samlingen), erinra om Boucher, ehuru hans putti icke på långt när hafva dennes rosiga hälsa och strålande humör. Alla dessa taflor med sina allegorier hafva något småtäckt öfver kompositionen: de likna förstorade vignetter. Hans största och mest betydande verk äro utan fråga hans plafonder i Stockholms slott. De yppersta af dessa äro de i pelarsalen och framför allt de smärre runda målningarna i taken på konungens audiensrum och drottningens bönrum. Taraval utgår direkt från Lemoyne. Det märker man, om man erinrar sig dennes bilder i Salon d'Hercule i Versailles, om han också ej direkt kunnat taga intryck af detta verk, först afslutadt 1736. De smärta, fina gestalterna, den mildt lysande harmonien med klara, lätta toner, den osymmetriska friskheten i anordningen, allt har där föredömen. Men medan Lemoynes lärjungar, Boucher och Natoire, utvecklade rococons dekorering i de darrande toner af rosa och hvitt, som funnos hos mästaren, är det den blekgröna glansen hos Lemoyne, som betagit Taraval, och denna vegetativa grundton utgör hans konsts originalitet. Plafonderna i Stockholms slott af Taraval sakna kanske den monumentala stil, som man omedvetet väntar i en residensstads konungaborg. De hade passat bättre för ett lågt landtslott, inbäddadt i en parks grönska, omskuggadt af gamla träd, hvilkas dryadlif man kunde drömma fortsatt i dessa gröna

himlar. Flora, icke Venus är Taravals skyddsgudinna. Men hur angenämt beröra icke dessa kompositioner, i hvilka rymdintryckets frihet stegras genom de få figurerna, ingen tanke på symmetri tröttar, men de lätta grupperna af spensliga gestalter verka som fjärilspar, nyss flugna ned på blommor. Allt är lika friskt hvar gång man höjer ögat. Att målningarna, granskade i detalj, i formgifning och uttryck hafva något konventionellt öfver sin gratie, betyder föga mot denna förtjusande helhetsverkan. Dessa plafonder aflöste, kan man säga, officiellt den Le Brunska dekorationsstilen i Sverige, och rococon tog spiran. Men mer än genom sin konstnärliga alstring fick Taraval betydelse genom sin lärareverksamhet. Den svenska akademiens skola kan utom honom och Tessin ej tänkas, och från dess stiftelse 1735 daterar sig en epok i vår konsthistoria. Ty akademien lät ej blott för första gången en ordnad undervisning och med den en oumbärlig tradition uppkomma i landet, dess blotta tillvaro förändrade konstlifvets alla förhållanden. Själfva undervisningen, som var rent imiterad efter den franska akademiens och utbredde dess pedagogik, är utförligt skildrad af Looström och kan här förbigås. Ett ord om akademiens betydelse för konstnärernas ställning torde däremot vara på sin plats.

Som redan i inledningen är påpekadt, hängde barockkonsten i Sverige ännu nära ihop med handtverk och yrke. Äfven i de kungliga hofmålarnas atelierer härskade de gamla patriarkaliska vanorna. Schröder hade sina lärjungar lik-

som ämbetsmålarna, och för den allmänna opinionen var det på sin höjd genom sin hoftitel, som han skiljde sig från sina anspråkslösa kolleger. Skråordningarna af 1720 och 1731, och 1739 års Hallordning känna, med undantag af resande utländingar, ej några fria utöfvare af konsten. Flera gånger under denna tid sökte man visserligen lätta på skråtvånget och auktorisera frimästare, men ännu voro de gamla borgerliga korporationerna starka nog att uppehålla och svartsjukt bevaka sina gamla privilegier. Konstakademien förändrade detta tillstånd. Under den första tiden var dess ställning ännu sväfvande, och elevernas förhållande till skrået eller dess filialinrättning, målaresocieteten, som skulle utdana de vid slottsbygget anställda målarna, rätt osäker. Men under 1740—1750-talen utkämpades småningom den strid, genom hvilken de bildande konstnärerna för alltid bröto sig ut ur handtverket. Looström har skildrat dessa schismer, och handlingar därom finnas i riksarkivet, medan andra tillvaratagits i Gahms samling. Det var Pascharna, de båda bröderna Johan och Lorenz, som här gåfvo de första klara prejudikaten, ehuru de själfva direkt framvuxit ur handtverket. Bland de många talanger, som funnos inom familjen Pasch, var nämligen icke den att lida i tysthet. Tvärtom, dess medlemmar hafva alla en utpräglad smak för att skrifva aktstycken, slå sig för bröstet och vara martyrer. Det har gjort, att man i handlingar rörande dem kan följa själfva den process, genom hvilken konsten lösgjorde sig från skråna. 1745 petitionera båda bröderna för att

göra sig fria från de sista banden med de borgerliga näringarna. Den intressanta skriftväxlingen i frågan förtjänade ett eget kapitel. Här kan blott resultatet meddelas. Lorenz blef strax (1746) erkänd som fri konstnär och befriad från all borgerlig tunga. Svårare var det för hans broder Johan, en bråkig och processlysten man. Redan 1740 hade han blifvit skild från skråt och förbjuden att falla i dess näring. Nu vill han få bref på att blifva hof- och konstmålare med rättighet att själf skapa mästare. Ehuru notorisk ämbetsmålare, som öfvertagit fadern Danckwardts verkstad och först förestått den för sin moders räkning, ansåg han sig stå himmelshögt öfver sina yrkeskamrater, hvilka han retade genom sin högfärd. Han förklarade, att det utom honom ej fanns »någon habil målare af svensk nation», ett påstående, som ämbetet med skäl fann förolämpande. Ämbetet ville ej förneka, att Pasch var en skicklig arbetare, men »det finnes likaväl nu för tiden så skickeliga, om icke skickeligare mästare i ämbetet, än Pasch var den tiden han kom i ämbetet». Skråt och byggnadskollegiet afböjde hans ansökan och hänvisade till äldre resolutioner. Så äfven öfverståthållaren. Hvad titulaturen angick, berodde den naturligtvis på konungen personligen, och genom Hårlemans bemedling fick Johan Pasch från och med 1748 rätt att teckna sig »hofmålare». Hårleman var fortfarande hans räddande ängel, äfven när han begagnade sig af sin hoftitel vid den otrefliga process han förde med sin svärfader, murmästar Fristedt. Ett par kompositioner af Johan Paschs hand äro

lustiga vittnesbörd om denna strid mellan artistfrihet, artistfåfänga och — de borgerliga klasserna. Det är en oljemålning, Afunden och Bedrägeriet emot Oskulden, i hvilken den sarkastiske konstnären karikerade byggnadsborgmästaren Olof Forsberg, framställande honom med en råttfälla på hufvudet och utstyrd med åsneöron. Taflan etsade Johan Pasch själf 1765. Det andra är en allegorisk teckning, 'L'attaque de l'Isle de l'Art par les Ignorants (graverad af J. Pasch eller Rehn?), hvilken fantastiskt skildrar de beskedliga målarmästarna såsom ursinniga reptilier anfallande konstens ö, där artisten, oberörd af dessa angrepp och bränningarna mot stranden, sitter med sitt staffli i Apollos tempel.

Denna episod bildar klyftan mellan 1700-talets äldre och yngre konstlif, och efter denna tid stå å ena sidan verkstäderna och å den andra akademien med sin franska lärometod. Begreppet konstnär blef ett annat, liksom begreppet poet ungefär samtidigt genom tankebyggarna fick en ny och högre innebörd. Liksom diktarna skilde sig från skriblererna, hvilka yrkesmässigt författade bröllops- och begrafningskväden, skilde sig artisterna från handtverksmålarna, och samtidigt blef konstnärens ställning i samhället mer betydande och hans sociala mission högre.

Taraval afled 1750, sedan han kring sig sett växa upp en generation af unga krafter. Bland dem var hans son Hugues, som återvände till Frankrike och där vann en ansedd position, ehuru han egentligen aldrig blef mer än en sliskig och lam

efterapare af Boucher. Den gamle Taraval hade till sin död varit den franska rococons utpost i höga norden, och ända in i sin af krämpor och bekymmer tyngda ålderdom verkade han med oförtröttad ifver. Men att den anda, han företrädde, slog så fullkomligt igenom, ej blott hos de yngre på akademien, men till och med hos kvarlefvande äldre målare från 1700-talets förra hälft, berodde på att stilen fick en så lysande svensk auktoritet i Gustaf Lundberg.

Lundberg kom hem 1745, och sällan om någonsin har en svensk konstnär vunnit en sådan popularitet. Man kan utan öfverdrift säga, att han öfver tjugu år, ända fram emot Gustaf III:s tronbestigning, absolut behärskar den svenska målarkonsten, utan att någon ens försöker göra honom platsen stridig. Världsman lika mycket som artist, kronprinsparets målare, och efter Schröders död 1750 förste hofmålare, hade han en ställning så absolut dominerande som blott Ehrenstrahl under Karl XI.

Ovanligt höga voro också de priser han erhöll för sina arbeten. De bekanta pastellerna af Tessin och dennes maka från 1761 betalades med 1,300 dal. k:mt stycket (kvitto i Åkerö arkiv), och Lundbergs gamle gynnare, ej längre öfverflödigt rik, erlade säkerligen det minsta arfvode den firade målaren brukade taga för sina bilder. Det porträtt af Gustaf III, hvilket vid förmälningen 1766 sändes till Danmark, betingade enligt en i statskontoret bevarad räkning ej mindre än 4,500 dal. k:mt. Lägger man härtill lönen, 1,000 dal.

s:mt per år, kunde hans inkomster stiga till höga belopp, helst han producerade med en utomordentlig frodighet. Lovisa Ulrikas plan från 1748, att låta honom för Drottningholms slott måla en hel rad af hennes hoffröknar och väninnor ur aristokratien, som skulle från frihetstiden gifvit oss ett motstycke till Lelys skönhetsgalleri i Hampton Court, stannade tyvärr vid projektet, men det oaktadt kan man säga, att Lundberg målat hela den tongifvande societeten i Sverige från 1745 till och med 1772, och en totalutställning af hans verk skulle vara en utomordentligt intressant illustration till detta tidskiftes historia. Ett par otryckta ställen i Claes Julius Ekeblads dagbok, detta fortlöpande fonogram från frihetstidens slut, skildra bättre Lundbergs atelier än någon förut känd källa. Den 5 aug. 1760 berättar den unge hofmannen, som alltid intresserade sig för måleri, följande om ett besök hos konstnären: »Var jag hos hofmålare Lundberg och såg en stor qvantitet utaf porträtter, hvilka alla voro så lika, att jag vid första påseendet kände igen dem. Han är alltför artig, ty han sade, att ingenting kröner mer hans arbete än att hafva främmande hos sig, som igenkänna hans konterfejer. Ibland andra voro Gref Piper, Isenhjelm, Marquisen (d'Havrincour) och ambassadricen de likaste.» Ett par år därefter (1764) lämnar dagboken erinran om ett nytt besök i ateliern: »Jag har nyss varit hos herr Lundberg, hvarest det var mycket folk, ibland andra mademoiselle Cronhielm, som lät måla sig. Hennes fästman var där för att hålla henne i godt humör, och

hans närvaro gaf henne en rodnad, som gjorde god effekt på hennes porträtt. Mademoiselle Lotta Mörner var också där och roade sig briljant, åtminstone att döma af det muntra humör, som hon lade i dagen. Bland hennes förnöjelser var en lika löjlig som egen — hon roade sig med att mäta porträttens näsor, och det var särskildt grefve Meierfelts, som var föremål för hennes drift och hvilkens storlek hon beundrade. Medan vi voro där kom ambassadören (Breteuil).» Carl Bonde skildrar Lundbergs atelier på enahanda vis i sina anteckningar från år 1765. »Alla förmiddagar voro Nora och jag hos den store målaren Lundberg, som målade våra porträtter. Det var mycket roligt hos honom, emedan där ständigt var mycket folk, så att det var omöjligt få den uppsyn af ledsnad, som eljest är så vanlig, då man skall afmålas.» Så gick hela aristokratien genom Lundbergs verkstad, och han målade hela familjer, gamla och unga. På detta vis har han t. ex. förevigat Claes Julius Ekeblads mor, hustru, systrar och svågrar (Hedensberg, assessor von Sydow i Jönköping), De Geerarna (kammarherre von Celsing, baron K. G. De Geer, Hedensberg), alla världens Gyllenborgare o. s. v.

Lundbergs atelier var sålunda en mötesplats för den fina världen, där hela societeten från frihetstidens senare hälft trängdes. Mästaren vid staffliet tycktes förtjust öfver att vara värd i denna eleganta krets. När La Tour skulle måla madame de Pompadour, knäppte han upp skospännena, tog af halsduk och strumpeband, hängde peruken på en

ljusstake och satte på hufvudet en liten verkstadsmössa af taft. Nervös och tyst, med otåliga och sårande sarkasmer vid det minsta han störtes, begynte han arbetet. För La Tour var måleriet med kritorna ett lidelsefullt envig med naturen, en passionerad ansträngning för att lefvande och sannfärdigt i pastellens formspråk öfversätta verkligheten. Lundberg bevarade säkerligen i sin ateliérkostym hela den fulländade kavaljerens elegans liksom i sättet världsmannens förbindlighet. Något af den konstnärliga kampens förtärande oro har han aldrig känt, och hur ser man icke på hans älskvärda, förtjusande men grunda verk, att de äro målade af en kåsör, en ceremoniös, kvinnoälskande, artig och elegant societetsmänniska. Hans färgkrita är en komplimenterande hofman också den. Lätt far den fram med rynkor och ålder, smickrar då det behöfs, förmildrar oregelbundenheter, utslätar alltför stark accentuering, gjuter öfver män och kvinnor rococosalongens behagfulla och gnistrande skimmer. Tjuguårens blodström af sinneslust och munterhet, som rinner lätt genom blå ådror och färgar mjäll hy röd, tjuguårens svärmeri och lifsöfverdåd, som låta friska läppar darra och klara ögon brinna, ansikten, i hvilka lifvet ännu icke ristat den desillusionens skrift, som aldrig utplånas, hufvuden, hvilkas grubbel är naivt i all brådmogenhet och hvilkas tankar — när den lyxen bestås — komma och fara som fjäderbollar, se där Lundbergs rätta människor. Intellektuella segrar och nederlag, erfarenheternas eldprof, ålderns hårdt vunna frid eller

förbrända energi, själslif och karaktärslif, allt det har Lundbergs konst föga att berätta om, men så mycket mer om sinnesfröjd och ungdomssorg. De äldre personer han målat äro ointressanta, särskildt gäller detta män. Så mycket bättre skildrar han Chérubin, Almaviva och grefvinnan. Förtrollande målar han den unge svenske ädlingen från tiden, nyss kommen från Paris med den sista galanta refrängen på läpparna och det sista garneringsmodet på sin sammetsrock. Man betrakte t. ex. Jean Jacques De Geer (hos baron De Geer) eller Axel Fersen d. ä. som ung (Gripsholm) — till och med denne, tidens store partiman med så mycken maktsjuk ärelystnad i sitt hjärta, uppfattar Lundberg som en svärmande »primo amoroso». Äldre män gifver han — med få undantag, som t. ex. den starkt realistiskt hållna bilden af den ålderdomströtte Carsten Rönnow (Medicinalstyrelsen) — ett sorts allmänt uttryck af konventionell värdighet. Man iakttager detta lustigt på hans eget självporträtt från gamla dagar, hvilkets förhållande till originalet man kan kontrollera genom Lorenz Paschs så mycket mer realistiskt hållna oljeporträtt af mästaren. Den autobiografiska framställningen gifver Lundbergs idealbild af sig själf: den förnämlige gamle världsmannen med de fina vanorna, den bleka hyn, de högdraget spärrade näsborrarna, betraktande människorna en smula »de haut en bas». Paschs målning företer ett ganska alldagligt svenskt utseende, ett ansikte, som är klokt och liffullt, och som med sin höga färg skvallrar om den smak för bordets nöjen, som

målaren antagligen hade i arf från sin fader, köksmästaren. Artisten framträder mest i de tärda yrkeshänderna, nervöst ansträngda af det ständiga greppet kring kritorna.

Med en sådan anläggning var Lundberg, som hans lärarinna Rosalba, skapad till damporträttör, till förhärligare af »könet», och hur förtjusande har han icke förstått meddela intrycket af blommande kvinnlighet. Själf var han en lätt förälskad Celadon, och ett förälskadt solsken lyser öfver hans unga damer. En af hans umgängesvänner, kgl. sekr. F. C. Broman, skrifver därom: »När Lundbergs hjärta var eldadt af kärlek för den Chloë, hvars bild dess hand skulle skildra, var det så mycket lättare för denna mästare att lyckas, som hans tjusta öga hvart ögonblick upptäckte nya, förborgade skönheter, i hvar blick, i hvar geste. Också kan man ej utan retelse se de skönheter han målat.» Prof på denna Lundbergs mest intagande konst finnas mångenstädes. Kanhända är det förtjusande porträtt, som tillhör Konstakademien och falskeligen benämnts Anne Charlotte Schröderheim (Looström har nyligen afslöjat dess incognito), den mest poetiska af dessa bilder. Ensamt i Johan Gabriel Oxenstjernas impromptun är den svenska rococons behag lika luftigt och preciöst återgifvet som i detta damhufvud i schäferhatt. Det är en dröm af en älskare, som läst Rousseau och målar sin tillbedda med mouche och sommarfräknar, i en strålande förening af landtidyll och stadskoketteri! Men nästan på hvarje större svenskt herresäte och i många adelshem fin-

ner man någon af Lundbergs unga damer. Ofta har målaren förevigat dem i de maskeradaktiga toaletter, som tiden älskade. Än är den sköna klädd som Diana med harnesk och koger, liksom en dylik yttre allusion på pilar och jaktbyte behöfdes inför dessa strålande ögon, dessa runda kinder, inför denna barms friska och yppiga ungdom! Än åter är hon, som i motsats till sin egen världsliga fägring, klädd i vestalens hvita dok och håller gäckande i handen den lilla heliga lampan. Än är hon herdinna, direkt från en pastoral med Camillas uppskörtade klädning, än savoyarde med en markatta på skuldran — i en kontrastverkan mellan flickhufvudet och rococons grimaserande karikatyr, apan, som också Rosalba gjort (Louvren). Än åter är maskeradupptåget aflyst, och världsdamen sitter framför oss i salongstoalett från tiden, i siden, sammet och pärlor. Men alltid känner man i ett rum, där en ung dam af Lundberg finnes, rococons intimaste stämning, doften af potpourri, fraset af bleknadt siden, klangen af tunt porslin och lätta silfverklockor.

Liksom hos Rosalba är det en blekblå färg af sommarnattshimmel, som gifver själfva tonarten i Lundbergs färgskala. Men hans teknik är mångsidigare och kraftigare än hennes. Om han ena gången hyllar den blekaste diskretion och med förbluffande skicklighet målar hvitt mot hvitt (grefvinnan Sack, retrosp. utst. 1898) eller hvitt och blekgrönt, som i den ytterst delikata bilden af Lovisa Ulrika som vestal å Drottningholm, kan färgen också stiga till en must och prakt, som täflar

med oljans (porträtten af bergsrådet Lefebure, hofrättssekreterare A. Durling, eller af grefve C. G. Piper å Hedensberg). Därvid bör också alltid ihågkommas, att nästan alla Lundbergska pasteller lidit af tiden, torkat, bleknat och fått de höga dagrarna försvagade genom affall af färgstoftet. I all synnerhet intagande genom varm färgklang äro några fruntimmersporträtt med pälsverk och den mjukt lysande, djupt rödbruna färg öfver sammetsmantiljerna, som också Nattier älskar (det briljanta porträttet af grefvinnan Stenbock f. Horn, grefve A. Horn).

Lundbergs konst, så sällsynt hopstämd med tidskiftets lynne, blef som sagdt i öfver tjugu år ensamt regerande i Sverige. Barockens statbilder med de stora ceremoniösa anordningarna blefvo med ens förlegade, och Pasch d. ä:s och Arenius' försök att åstadkomma en nationell porträttstil föreföllo borgerliga och nyktra mot denna ljusa världsglädje. Af de gamla målarna voro Pasch och Arenius utslitna, och Scheffel, som stod den nya riktningen närmast, begynte imitera pastellkonsten. De smärre konterfejare af gammal art, som funnos kvar, voro idel medelmåttor och fingo nöja sig med att arbeta för den lägre bourgeoisien. Det var t. ex. fallet med Johan Henrik Cornelius (1724 — död efter 1758), som dock en gång målat ett stort, färgdjupt ceremoniporträtt af Adolf Fredrik med konungamanteln utbredd som en påfågelsstjärt (Gripsholm), och af hvilken ett par glåmiga, borgerliga porträtt finnas i den Rehbinderska samlingen. För borgerskapet arbetade också den pro-

duktive Anders Eklund, som ända till sin död 1803, oaktadt han åtminstone på 1780-talet var hoflackerare, utfört en mängd hårda och obehagliga porträtt med hår som borst, och spetsar, som påminna om tunt järnbleck. Han kunde dock äfven under hela sin tid glädja sig åt förnämare beställningar. 1774 målade han kammarherren Gustaf Bonde (Vibyholm), 1788 öfverste Gideon Sinclair (Tidö), 1794 baron Gustaf Ribbing (Linköpings konsistorium). Så godt som alldeles okända äro flera konstmålare, hvilkas namn blott möta i mantalslängden och andra handlingar, så t. ex. »hofmålaren» Johan Philip Claeson, hvilken att döma af 1760 års mantalslängd tyckes hafva lefvat i välstånd, konterfejaren Isaac Wacklin (1720—1758), af hvilken ett självporträtt fanns i Hammerska samlingen och en annan liten duk i den Bomanska, de alldeles obekanta historiemålarna Joh. Fred. Gries och Reinholt Dreyer m. fl. En enda man höjde sig ett trappsteg öfver dessa rena nulliteter och är den ende målare, som, sedan Scheffel slutat, representerar oljemåleriet, innan P. Krafft d. ä. och Lorenz Pasch d. y. återkommo från sina studieresor. Det är Fredrik Brander. Eichhorn uppgifver, att han var elev af Schröder. Det är möjligt, ty det äldsta kända porträttet af honom från 1735 (nu i Rehbinderska samlingen), föreställande Jonas Alströmers svåger, direktör A. Clason, visar intryck af den gamle hofmålaren. Men han påverkades sedermera först af Scheffel och sedan af Lundberg och bildade i anslutning till dem sin stil med klar, ljus färg och frisk fart i

färggifningen, och han gaf sina modeller en ytlig men vinnande prägel af förbindlig belåtenhet. Sin bästa tid torde han hafva haft på 1750—60-talen, ehuruväl 1755 års taxeringslängd visar, att han för fattigdom blef befriad från utskylder. 1761 var han dock på modet, eftersom den unge snobben Claes Julius Ekeblad då besöker hans atelier och där finner en hop porträtt, »som voro till en del bra träffade, men en del voro rätt slätt släta». »Man ser därigenom,» tillägger han med sidotanke på Lundberg, »hur stor olikhet det kan gifvas mellan mästare i en och samma konst.» Karaktäristiska arbeten af Brander finnas i Medicinalstyrelsens samling, å hvilka de blå mantlarna ännu erinra om Scheffel, medan ett par verk på Vibyholm visa full, ljus rococo. Det gäller framför allt det förträffliga porträttet af Karl G:son Bonde, friskt individualiseradt, ljust och behagligt i färgen, bredare i penselföringen än de Scheffelska verken. I Rehbinders samling finnes en De Besche från 1763 med samma intryck af frisk klarhet. Flera svenska gravörer hafva arbetat efter Brander — framför allt Jakob Gillberg och Snack.

Dylika rivaler var det föga svårt att besegra. Så förblef Lundberg länge ostridd den egentlige representanten för svenskt måleri, och pastellen öfvervann helt och hållet oljan. Lundberg kunde, hur mycket snabb- och skönmålare han var, ej själf sköta alla beställningar utan hade till hjälp flera lärjungar, särskildt för utförande af kopior och repliker. På 1750-talet fanns i hans atelier en för öfrigt okänd medhjälpare vid namn Petter-

son (Roths bref till Tessin), och som hans efterliknare i olja verkade ända till döddagar »hofkopisten» Jakob Björck (1726—1793). Frånser man det alltid stilvidriga i att en konstnär söker imitera en annans teknik, kommer denne i sina oljebilder den Lundbergska elegansen öfverraskande nära. Det är en glans och ett skimmer öfver hans talrika bilder, som göra dessa älskvärda och gladlynta verk trefliga och intagande. Med allt skäl var det, som Lundberg genom ett gåfvobref från 1774 »för 24 års trogen tjänst» skänkte den anspråkslöse och talangfulle kopisten en samling kopparstycken, eskisser etc. Björck hade sålunda begynt sin verksamhet hos Lundberg 1750. Bland Lundbergs öfriga elever böra nämnas Cogell och Hall, men två andra var det, som egentligen fortsatte hans konsts traditioner. Det var Ulrika Pasch (1735—1796), pastellist och gärna ihågkommande pastellen, äfven när hon målar i olja, ojämn artist, som målat förträffliga porträtt, men också många stela verk med de Paschska surmulna, grå skuggorna i ansiktena och en klumpig detaljering af rosetter och band. Jonas Forsslund (1754—1809) slutligen är seklets siste svenske pastellist och låter dess 1700-tals elegans gå öfver i stirrig, blågrön kromolitografi.

Lundbergs inflytande räckte, kan man säga, till början af Gustaf III:s tid, då Per Krafft och framför allt Lorenz Pasch åter gåfvo kredit åt oljan och på nytt togo upp det sträfvande, som i hvarje lefvande konst aldrig kan dö, om också tidtals undanträngas — den nationella stilens. Roslins utom-

ordentliga ryktbarhet och intrycken af hans verk från besöket 1774—75 gåfvo den definitiva afslutningen åt pastelltiden. Lundberg synes själf under de allra sista åren återvändt till oljan — att döma af de tre porträtt han enligt sin bouppteckning 1785 utfört för hertig Carl (de stå där rubricerade bland de osäkra fordringarna). Äfven Lundbergs privatlif blef under den gustavianska tiden mer isoleradt, sedan hans främste gynnare, grefve Tessin, aflidit, hvilkens gäst han så ofta brukade vara på Kjesäter och Åkerö. Sjuklig lefde han sedermera en reflekterande, religiös åldrings stilla lif i sin rikt inredda bostad. Bouppteckningen visar, att han vunnit en för en svensk artist föga vanlig förmögenhet. I den Grillska firman hade han placerat närmare 100,000 dal. k:mt, och dokumentet röjer på hvarje punkt den i fråga om linne, servis och silfver kräsne epikurén. Så lefde den gamle artisten, uppassad af en trogen betjänt och hade till sällskap en adoptivdotter, Maria Fult. Lundberg hade varit förlofvad med hennes äldre syster och vid dennas dödsbädd lofvat att taga hand om det då minderåriga barnet. »Det var den mamsell Fult, som hvarje afton de sista åren utgjorde nästan hela hans sällskap och spelade med honom schack.» Eljes upptog läsning af uppbyggliga böcker, som O. H. Guldbergs bref mot Fritänkeriet eller Bælters Jesu Kristi historia — många sådana skrifter funnos i hans bibliotek — hans fristunder. Liksom Tessin tillhörde han den första svenska generation inom upplysningstiden, hos hvilka lifsepikureismen var utan hedendom

och som, när passionernas och världens färgspel förbleknade, hamnade i en mild religiositet. Den 18 mars 1786 dog Lundberg.

Lundbergs glanstid utgör den egentliga svenska rococon, och under densamma genomsyrar det franska inflytandet all svensk konst. De viktigaste sidorna af denna rörelse äro tecknade på ofvanstående sidor, men hela vidden af denna befruktning inser man först, när man därjämte betänker, att en förvånande mängd franska konstverk infördes till Sverige under detta tidskifte. Det var ej blott hofvet och enstaka konstvänner, såsom de svenska ambassadörerna i Paris, Tessin, Carl Scheffer, Creutz och Staël, hvilka voro mer eller mindre ifriga samlare och amatörer, men många enskilda köpte från Paris prydnaderna för sina väggar och spredo så den franska andan i Ultima Thule. Man kan t. ex. nämna Adelcrantz, hvilken hörde till Joseph Vernets äldsta kunder och beundrare, eller den konstkäre baron J. A. Lantingshausen, som särskildt inköpt en hel följd arbeten af Natoire (nu i Hammerska samlingen). De enskilda hemmens franska verk äro ännu ej fullständigt mönstrade, men redan hvad man finner förtecknadt i Olof Granbergs ypperliga arbete om de svenska privatsamlingarna gifver en idé om den mängd gratiösa och intagande franska målningar, som kofferdikaptenerna från Rouen förde till Sverige. Där det ej fanns råd eller läglighet att förskaffa sig originalverk, gaf den franska gravyrkonsten i sina förträffliga efterbildningar mer än surrogat — en lefvande illusion af det franska måle-

riets skiftande alster. Det är gravyrsamlarnas gyllene tid, och auktionskataloger och bouppteckningar lära oss, hvilken oräknelig massa »franska kopparstycken», som cirkulerade i landet, fyllde biblioteksrummens portföljer och nådde ända till den lägre bourgeoisiens och de små tjänstemännens hem. Så blefvo fransk formgifning och fransk konstuppfattning förtroliga för tidens hela svenska generation, påverkade omdöme och konstsmak och tände nya gnistor i svenska sinnen.

Under denna period af växelverkan med Frankrike stegrades också i utomordentlig grad det allmänna konstintresset, och de officiella uttrycken härför voro först och främst akademiens omorganisation till ett fullständigare ämbetsverk med betryggad ställning och de rika anslagen till studerande svenska konstnärer. Det gick så långt, att verkliga konstälskare, hvilka på samma gång voro gammaldags patrioter, började få rädsla för, att landet ej skulle kunna bära all denna konstflit. Den hederlige Berch skrifver därom till Floding: »Jag törs icke allt för mycket ropa på Talent, Talent, ehuru jag älskar konsten och dess idkare, ty jag kan icke begära, att Regeringen skall vara uppmärksam på dem och släppa allt annat. Det oundgängliga går först, sedan följer det prydliga. Man köper sig först strumpor och skor innan man köper sig broderade manschetter.» Han varnar för att vilja ordna allt efter samma skala som i Frankrike utan att tänka på Sveriges små ekonomiska förhållanden. »Att länge ligga i Paris, endast att blifva intagen i Académie de Peinture är en

stor chimère, hvilken här icke gifver Er större anseende än för två öre.» »Om Krafft (P. d. ä.) blifvit 'premier peintre' hos hertigen af Bayruth betyder det ingenting.» »Själfva hans Durchlaucht reflectera icke många på. Här hafva vi ingen stor Idé om 'premier peintre' eller 'graveur à titre', men allt klokt folk skrattar däråt, om le soi disant premier icke tillika är le meilleur.» Dessa Berchska reflexioner förtjäna att ihågkommas som eko af den fosterländska bildade medelsnittsopinionen vid den gustavianska tidens början. Men i fråga om landets ekonomiska bärkraft var faran lyckligtvis öfverdrifven. Om ingen af målarna under skedet precis lefde sötebrödsdagar, drogo de sig dock alla skapligen igenom. Konsten hade ändtligen blifvit ett lifsbehof i Sverige och värnades af konungens och de högre klassernas intresse. Någon anmärkning om, att de svenska artisterna ej borde stanna för länge i Paris för att ej mista sin svenskhet, föll det ingen in att göra. Och det med rätta. Barbariet hade för länge varit det egentligen fosterländska i den svenska konsten, och resultatet af denna intima förmälning af svenskt lynne och fransk skolning, som stod i full öfverensstämmelse med periodens hela själslif, blef ju också det mest lysande skede af svensk målningskonst, som Sverige ägt före våra egna dagar.

III.

NICLAS LAFRENSEN D. Y:S UNGDOM OCH VERKSAMHET I PARIS.

Den man, hvilkens konst gifvit det mest fulländade profvet på den gustavianska tidens organiska förening af fransk och svensk anda och som därför följdriktigt är denna framställnings hufvudperson, Niclas Lafrensen den yngre, föddes i Stockholm den 30 okt. 1737.

Den brist på data och personliga upplysningar, som trots envisa efterspaningar tyckes vilja hålla i sitt dunkel konstnären och hans lefnad för att blott låta hans verk tala, begynner redan vid hans ungdomsår. Vi veta intet bestämdt hvarken om hans skoltid eller hans första utveckling. Med all sannolikhet kan man dock antaga, att han vandrat samma vägar som hans far före honom från söder till den trånga Själagårdsgatan för att i Tyska skolan under Georg Nitzars rektorat göra bildningens första lärospån. Hans konstnärliga utdaning begynte naturligtvis i faderns verkstad. Säkerligen har han dessutom följt undervisningen i akademien, ehuru man intet bestämdt vet därom. Kanske har också hans fader, som på sista tiden kopierade Lundberg, bedt den berömde hofmålaren lära den unge Niclas något af pastellens teknik. Någon miniatyrist af rang, hos hvilken han kunnat inhämta djupare inblick i denna konst, fanns knappast i Sverige. Den ende, som vid denna tidpunkt

Musik i det fria.
Gouache af N. Lafrensen d. y.

någorlunda framträder, är Johan Georg Henrichsen (1707—1779). Ursprungligen kopparstickare, upptages han 1758 i en yrkesförteckning för årets taxeringslängd såsom Stockholms ende miniatyrmålare, och 1771 erhöll han pension af hofförtäringsmedlen (500 dal. k:mt) med villkor att

antaga som elev den unge Erik Béron (1747—1780). Men Henrichsen var egentligen emaljmålare, och det är föga troligt, att den unge Lafrensen brytt sig om att titta in i hans verkstad, där han för öfrigt haft föga att lära af dennes små glatta porträtt i knappformat med barnsligt bjärtröda kinder eller af hans små broschaktiga allegorier. Till faderns död har Lafrensen sålunda arbetat hos denne. Man har antagit, att han strax därpå reste till Frankrike. Det är ej fallet. Ännu 1760 fanns han i Stockholm, »miniateurmålaren» Niclas Lafrensen, »brukar puder», bor — enligt årets mantalslängd — i staden mellan broarna nära Bollhuset med de franska komedianterna rundt ikring sig, hvilka kunde förmäla om Paris' glädje och artistlif. Det heter i mantalslängden, att hans allmänna bevillning var 9 daler, men det står också antecknadt, att han var »fri» från skatt, väl beroende på små villkor. Vore icke dessa längder så sorgligt defekta som de äro, kunde man komma till visshet om, när han reste. Nu är det ovisst, liksom hur han fick medel till sin färd. I början af 1760-talet torde dock utresan hafva ägt rum. Spår af Lafrensens första verksamhet, innan han for, torde man möjligen finna i en följd smärre miniatyrmålningar, som jag redan vidrört på tal om hans fader — grönbleka, sjukligt hållna porträtt på pergament och papper af de kungliga och andra, med hufvudena litet maniereradt lagda mot skuldran och en ansats till blodfattig och förnäm distinktion. Men osäkert är, huruvida han verkligen är upphofsmannen till dessa små arbeten, och

Lafrensens första verksamhet är så godt som alldeles okänd.

Under antagande, att Lafrensen kom till Paris kring 1762, sålunda innan Hall gjort sin revolution, är det svårt att gissa, hos hvilken han gått i lära. Troligen har han besökt den franska akademiens teckningsskola, men hvilken var hans mästare som miniatyrist? Någon af de försenade, traditionsbundna miniatyrmålarna af Massés skola? Någon af de habila, men nu så godt som okända mästare, hvilka arbetade för »Les Menus Plaisirs» och utförde små juvelerarbilder för doslock och andra guldsmedsartiklar? Det är icke godt att gissa. En nordbo skulle helt visst vilja föra honom samman med en kollega som Cornelius Höyer (1741—1804), hvilken, ehuru jämnårig med Lafrensen, var elev af Massé och med stora loford är nämnd i dennes testamente och som tidigt gjort sig känd i Paris. En svag likhet finnes också verkligen mellan dem båda — de porträtt af Sophia Albertina och hennes svägerskor, Höyer gjorde under sin svenska vistelse, då han stod på höjden af sin bana, verka som stammande från en Lafrensen, hvilken stannat i växten och ej förmått lösgöra sig från gammaldags tradition. Säkert är emellertid blott, att Lafrensen direkt eller indirekt tagit intryck af Bouchers svärson, Baudouin, och af honom lärt ej endast den virtuositet i gouachens konst, genom hvilken hans namn blef ryktbart, men äfven en friare miniatyrteknik. Inga kända handlingar visa, att han erhållit något offentligt understöd hemifrån. Säkerligen har han dragit

sig fram ungefär som en annan af miniatyrens mästare, hvilken 20 år senare som fattig ung man kom till Paris, Isabey, genom att kopiera arbeten af van Loo, Boucher och andra för juvelerarnas behof, och genom att utföra små medaljonger, hvilka enligt tidens eleganta mod användes till knappar. Den frivola bildvärlden i smått, som florerade med liaisonlifvet, lockade Lafrensens sensuella lynne, hvilket Pariserluften satt i brand, och han uppehöll sig säkerligen genom att utföra måleriska fantasier med mer eller mindre dekolleterade små damer.

Ett förälskadt, sinnligt behag ihop med ett fint färgsinne, hvilkets smak för en blek, ljusgrön harmoni väl passade tidens lynne, gjorde honom snart bekant inom den sfär, till hvilken han vände sig, den galanta societeten inom aristokratien och finansvärlden. Felaktig måste däremot den af Vienne i hans lilla skiss öfver Lafrensen meddelade uppgiften vara, att målaren under Gustaf III:s Pariserresa 1771—1772 blifvit föreställd för konungen och fått för honom i gouachens fresk i smått föreviga en hoffest, vid hvilken m:me Du Barry haft artigheten att uppträda som »Dalecarlienne». Lafrensen hade nämligen redan då lämnat Paris och var hemma i fosterlandet.

Stockholms Veckoblad för den 26 augusti 1769 anmäler miniatyrmålaren Nils Lawerentz som resande från Paris, och 1770 års mantalslängd visar, att han ånyo bodde i staden mellan broarna — »resande från Paris på oviss tid». — Denna »ovissa tid» räckte till sommaren 1774.

Det är hela fem år, och dock äro spåren af detta konstnärens uppehåll i Stockholm ytterst få. I tryckta eller otryckta skrifter nämnes så godt som aldrig hans namn. Utile Dulcis protokollsbok från 1768—69 upptager honom bland medlemmarna i denna skinande orden, hvilken samlade inom sig allt, som ej var »barbariskt» i det dåtida Stockholm. Inom denna orden fann Lafrensen också flera af sina gamla Pariserkamrater, de flesta nu i ordnade lefnadsförhållanden med löner på stat och kungliga fullmakter, såsom Floding, nu chef för gravyrskolan och professor i anatomi vid akademien, Pasch, likaledes professor vid akademien och Per Krafft åtminstone titulärprofessor. Äfven Lafrensens särskilde men, som det synes, otillförlitlige umgängesvän, Hoffman, blef 1772 professor vid akademien, och då låg det nära för Lafrensen att också vilja närma sig den officiella institutionen för att få en fast ställning i Stockholm. Han agréerades också i akademien den 12 aug. 1773 på samma gång som Per Krafft, Henrichsen, Ulrika Pasch och medaljören Carl Johan Wickman (som sedan genom en intrig skulle göras till hans rival) m. fl. Lafrensen uttryckte nu genom Hoffman sin önskan att blifva innehafvare af en af de obesatta professurerna, men då Hoffman i akademien föreslog detta, förklarade han egendomligt nog i samma anförande, att ingen utom Wickman kunde göra Lafrensen platsen stridig. Wickman själf däremot talade för Lafrensen under blygsamt afböjande af hedern, men akademien bad honom samfälldt antaga plat-

sen med rättighet att afsäga sig den vid nästa sammanträde och förklarade Lafrensen för vice professor. Vid nästa sammankomst afsade sig också Wickman professuren — den 21 jan. 1774. Hoffman uttryckte då den förmodan, att »Academien continuerade i sin goda åtanke af Herr Lafrensen att vara professor». Men konstnären, som med rätta blifvit stött öfver detta underliga tillvägagående, tydligen beroende på en intrig, hvilkens trådar vi icke längre kunna klarlägga, hade då redan beslutit att återvända till Paris. Titeln kunglig hofminiatyrmålare hade däremot Lafrensen erhållit 1770, då han begynte arbeta för hofvet. Redan då fick han nämligen beställning på ej mindre än 12 stycken »Portraits en miniature» af kronprins Gustaf för att nyttjas »till H. K. H:ts Eget höga behof» (några af dem finnas kvar, ett t. ex. i grossh. Österlinds samling). Hofkontorets Brefbok för 1770 visar, att de tre första voro aflevererade på hösten detta år. Priset var 400 dal. k:mt stycket. Betalningsorder till Statskontoret af den 24 maj 1774 ådagalägger, att Lafrensen detta år erhöll ytterligare 1,000 dal. k:mt för tvenne porträtter af Kungen och Prins Carl »insatta i braceletter», som monarken förärat Hedvig Elisabeth Charlotta till förmälningsgåfva. Lafrensen utförde säkerligen under denna tid en mängd miniatyrporträtt af enskilda. Bevisligen från denna tid äro dock blott trenne arbeten: ett porträtt af en sjöofficer i flottans uniform med blå rock och guldgaloner, signeradt »Laf» 1774 (i grossh.

S. Josephssons ägo), konstnärens självporträtt från 1773 i Fria Konsternas akademi och slutligen den vackra halffigurbilden af aktrisen, madame des Roches. Alla dessa arbeten låta oss lära känna en ung konstnär, som hvarken nått fram till en verkligt individuell uppfattning eller en speciell teknik och som arbetar med ännu osäker och vacklande hand. Dessa tidiga Gustaf III-porträtt (retrosp. utst. 1898) äro synnerligen vekt hållna, svaga i karaktäriseringen, men skildra lyriskt vackert den ännu outbildade fursten, drömmaren från Ekolsund. Skuggningen är grönaktig, färgen blek och kraftlös, utförandet af bilden mot de grönskiftande fonderna rätt mekanisk. Självporträttet, i hvilket man väntat en djärfvare behandling, kan ej heller jämföras med hvad Lafrensen under senare tid åstadkommer. Också här är skuggningen otrefligt grönaktig, och den gendarmfärgade rocken med sina små hårda veck röjer ej den blifvande mästaren i stoffmåleri. Tänker man ett ögonblick på Halls självporträtt, verkar Lafrensens ännu gammaldags och bundet med tafatt försök att behandla elfenbenet fritt och suveränt. Bäst är utan fråga den bekanta bilden af madame des Roches, medlem af Adolf Fredriks och Lovisa Ulrikas franska teatersällskap, som väl hemförlofvades 1771, men af hvilkets medlemmar flera stannade längre kvar i Sverige. Sångerskan sitter och spelar på luta en liten operettmelodi, ur »Le Devin du Village» kan man antaga. Hon är klädd i grön klädning med tyll och grön kofta med

pälskant. En slöja faller från den höga hårklädseln af pärlor och band, en s. k. »pouf». Ansiktsuttrycket är dödt, sångerskan tänker ej ens på sin egen melodi — men något starkt dramatiskt eller lidelsefullt lif öfver den mänskliga fysionomien präglar ju ej heller Lafrensens senare arbeten. Heltonen är gröngrå af en ytterst delikat och dämpad klang. Färgen är pålagd med en tunn, spetsig pensel, som ingenstädes drager ett bredt drag, och karnationen går onaturligt i brunt, men i detaljen framträder den förfarne konstnären, och den lätta tyllslöjan har det mjukaste fall.

I augusti 1774 var Lafrensen åter i Paris. Säkerligen fann han marknaden för liten hemma. Roslins och Halls föredömen lockade också med löften om triumfer i konstens hufvudstad. Paris hade nog dessutom en rent personlig och oemotståndlig tjusning för den kvinnans dyrkare, den älskare af det förfinade och frivola lifvet, som Lafrensen tydligen var. Vid tillbakakomsten till Seinestaden fann han sin landsman Hall erkänd som ostridd förste mästare inom miniatyrmåleriet med en framställning, hvilken både i fråga om djärfhet och finhet knappast kunde öfverträffas. Detta dref Lafrensen helt säkert att i gouachemåleriet söka sig en specialitet. Här fanns också en stol ledig att taga i besittning. Baudouin, genrens snille, hade dött 1769 och ej lämnat efter sig någon tillnärmelsevis jämngod efterföljare. Redan kring 1778 har Lafrensen emellertid slagit igenom som gouachemålare. Gravörerna — och däribland män af första rang, som De Launay —

Morgontoaletten.
Laverad teckning af N. Lafrensen d. y.

började reproducera hans taflor, och så spriddes de små kompositionerna och med dem målarens rykte som en elegant och älskvärd konstnär.

Allt ifrån 1778 nämnes hans namn i auktionskatalogerna som en erkänd artists, och snart talas det populärt om en gouache af Lavreince som om en vignett af Gravelot, en profil af Carmontelle eller en terracotta af Clodion, och den svenske artistens små målningar höra till den galanta lyxen i budoarer och petites maisons under denna galanteriets förlofvade tid.

Lika känd som hans konst var i Paris, lika obekant förblef artisten, som utförde alla dessa förtjusande interiörer ur världsstadens lif allt ifrån de aristokratiska salongerna ända till modisternas sofkammare. Anledningen till detta personliga incognito är ej så underlig som det i första ögonblicket synes. Kring 1778 börjar redan den stora förändringen inom det franska måleriet märkas, som ledde till Davids vandaliska antik. Den Boucherska skolans nerv- och sinneskonst, som ännu helt och hållet behärskade den bildade allmänheten, började att mötas af ett motstånd, som blef allt starkare, och akademien gjorde hvad den kunde för att vara moralisk och klassisk. Af konstcheferna hade redan Marigny 1773 och d'Angiviller 1775 uppmanat de ledande att ej å salongen mottaga några arbeten af lättsinnig beskaffenhet, och den senares ifver mot »opassande nakenhet» visar redan tecken till ren puritanism. Baudouin hade också flera gånger varit i delo med den konstnärliga sedlighetspolisen. Miniatyren hade dessutom alltid inom akademien ansetts som en lägre konstart, hvilkens utöfvare blott undantagsvis kunde räkna på äran att tillhöra den förnäma

korporationen, och hade man därtill ingen uppsatt beskyddare, var utsikten att få stämma i den artistiska areopagen ringa...

»Pensez vous avec du génie
Entrer dans notre Académie?
Me disait-on d'un air mocqueur.
Hélas, quelle est donc votre erreur!
Ici le talent de bien faire
N'est pas le talent nécessaire.
Il ne vous faut qu'un protecteur.»

(Beffroy de Reigny: »Le Cousin Jacques hors du salon 1787».)

Under sådana förhållanden kunde Lafrensen ej hafva tanke på att blifva invald i akademien, men höll sig liksom Clodion, hvilken dock var agréerad, på afstånd från det officiösa konstlifvet. Häraf följer, att man hvarken kan hitta hans namn i salongskatalogen eller finna honom bland den långa listan på artister, uppmuntrade af staten med pensioner eller beställningar, å hvilken man dock finner konstnärer af så själfsvåldigt temperament som Charlier och Baudouin (Arch. Nat. O[1] 1933). Lucasgillets lilla medelmåttiga akademi hade sin sista utställning 1777, och på någon af de fria expositionerna, hvilkas kataloger äro kända, finner man ej heller vår svensk. Men af detta följer åter, att man icke heller kan hoppas råka hans namn i de talrika pamfletter, som skrifvits med anledning af konstutställningarna från seklets slut, och hvilkas uppgifter, utan att vara af öfverväldigande intresse, dock låta oss känna en konstnärs position och den samtida uppfattningen af hans verksamhet. Med undantag af de notiser,

hvilka med anledning af gravyrerna efter hans verk förekomma i tidningar och tidskrifter, söker man förgäfves hans signatur öfverallt, där man eljes hittar tidens artister. Hvarken Grimm, Diderot, Meister eller Bachaumont nämner honom, och förgäfves har jag genom att studera småskrifter och sedeskildringar från Marie-Antoinettes tid sökt finna något korn om hans lefnadsöden under de 16 à 17 år han existerade i Paris. Bland de större franska artisterna synes han ej heller hafva stått någon nära — om ej möjligen Hubert Robert, Halls vän, hvilken han afmålat i sin atelier omgifven af barn och blomma i en nu förlorad(?) gouache. (Gabillot, »Hubert Robert» p. 249). Den främmande artisten, hvilkens verkstad kännarna ensamt hade reda på, och hvilkens arbeten voro så eftersökta af konsthandlarna och gravörerna, försvann i den stora metropolen, där han troligen lefde för sina nöjen, utan att bry sig om att med titlar och hederstecken befästa sin ställning.

Det var i augusti 1774 som Lafrensen återkom till Paris. Som man ser af medaljgravören Fehrmans resejournal, hvilken skänker oss några upplysningar om den svenska artistkolonien i Paris under åren 1774—1775, bodde Lafrensen tillsammans med en svensk, i hvilkens sällskap han återkom till Paris, Conducteur Skröder, vid Rue des Saints Pères i ett hus tillhörigt arkitekten Desmaisons. Denne var en anförvant till David, hvilken målat hans porträtt, och Lafrensen kunde då hafva stött ihop med det franska måleriets var-

dande diktator, innan denne ännu i Rom fått klart för sig, att hans mission var att trampa under fötterna just den gratiens inspiration, som också helt fyllde den unge svensken. Lafrensen syntes vid denna tid ofta i den svenska kretsen i Paris. Den bestod af artister, diplomater och officerare i fransk tjänst, vid Royal Suédois, Schombergs dragoner eller andra regementen.

Julafton 1774 äter han julgröten hos madame Lalouette i Palais Royal samman med Hall, Fehrman, Hugues Taraval, som betraktade sig som half svensk, kapten Påhlman, löjtnant Löfving, hrr Ström, Örman och Kämpe (lektorn, medlem af antikvitetskollegium). Sedan gick sällskapet och hörde julmässan i flera kyrkor, »hvarunder större delen af natten tillbragtes». På nyårsafton var man åter jämte baron Ramel samman hos Löfving och inväntade det nya året under tankar på hemlandet. Likaledes samlades man på konungens födelsedag, den 24 januari, till en glad supé i Hôtel du S:t Esprit. — Jämte de öfriga svenskarna gör Lafrensen små utflykter i Paris' omgifningar, till Marly och Versailles. Den 15 okt. 1775 var afskedsgille hos Hall för Fehrman, som afreste till Rom, och Lafrensen var bland de närvarande. — Under 1776 har en annan resande svensk mött honom i Paris — den blifvande ärkebiskopen Lindblom, vid denna tid en glad, världslig och vitter ung präst, som de flesta af den äldre gustavianska tidens prelater. Denne skrifver från Paris den 1 mars 1776: »Ehuru Lafrensen finner sig väl här, tror jag dock, att han ej alldeles slagit

ur hågen att återvända till sitt fädernesland.» 1778 är det ingen mindre än själfve fursten för alla våra svenska konstnärer, Sergel, som lämnar bevis på hans vistelse i Paris och i bref intygar, att Lafrensen alltjämt utmärker sig, »par son mérite et sa conduite». Under Gustaf III:s Pariservistelse 1784 blef Lafrensen presenterad för monarken och fick i uppdrag att utföra de gouacher öfver fester, gifna under Gustaf III:s vistelse i världsstaden, hvilka vid konungens död hängde i »Lilla gröna Rummet» på Haga, men sedan försvunnit. Ännu 1790 vistades Lafrensen i Paris, och i Almanach des Artistes för detta år har jag funnit hans adress: »La Verince, rue de Grammont, de l'Académie de Stockholm pour les sujets en miniature à la gouache». Se där de fattiga notiser jag kunnat samla om Lafrensens Pariserår, och äfven om en lycklig slump låter oss hitta några till af dylika flyktiga omnämnanden, hur litet säga de ej om konstnärens vanor och förhållanden, lif och lynne! Allt detta kunna vi endast få veta genom utförliga skildringar öfver honom eller än hellre genom några bref af hans hand! Men lika lätt och gärna som han förde ritpennan, lika stor motvilja torde han hafva haft för fjädern. Eljes hade väl några biljetter af honom hamnat i våra arkiv. Nu är ett kvitto i inventariehandlingarna efter Gustaf III (Riksarkivet) — jämte en skrifvelse i Säfstaholms arkiv från hans ålderdom — de enda autograferna af Lafrensen. Man kan sålunda blott gissa sig till Lafrensens lif i Paris och söka läsa det ur hans verk. Hans ämnesval bestämdes säkert af den

dåtida köpande publikens böjelse att göra konsten till en maître de plaisir, och hans temperament hade nog i jämförelse med sådana heta sensualisters som Baudouin eller Fragonard en oneklig germansk flegma. Men den outtröttliga hängifvenhet, med hvilken Lafrensen gjorde sin konst till fransyskans galanta biograf och novellist, till alla hennes modenyckers förhärligare, talar dock ett ovedersägligt språk. »Libertin d'esprit mais sage de moeurs», det var Gersaints ord om rococons store skald, Watteau, och hur väl förstår man icke inför dennes féerier, att realiteten lämnade denne poet kall, hvilkens drömmeri af njutning och vemod skiftade så mycket trolskare än verklighetens. Men näppeligen kan denna definition passa på Lafrensen, realisten med de öppna, eldiga ögonen, den frivola uppnäsan och den sinnliga munnen. På en gravyr af Tresca, A n o r d n i n g a r n a t i l l b a l e t t e n, står det om originalet: »målad af Lavreince i Operans avant-scène» — och denna lilla notis lär oss nog känna en medelpunkt för Lafrensens Pariserlif. Om han också enstaka gånger rört sig i den verkligt eleganta societeten, som när han säkert efter lefvande förebilder målade de båda stora »assembléerna», så är det dock företrädesvis den galanta och sceniska världen på vänster hand, som han skildrat, och inom hvilken hans dag säkerligen också förflutit. Han har så ofta målat hela denna värld och sett så långt in i dess kulisser, att det är omöjligt annat än att han också lefvat som intim åskådare af dess erotiska komedi. Och när denna eleganta parasitvärld af revolutionen

skingrades, och Graccher och Cassier slogo sönder hela denna societet med dess mis-en-scène, den mest förtrollande och utsökt förfinade, som sinneslusten någonsin skapat, var Lafrensens lilla roll i Paris utspelad och tidpunkten inne för honom att åter erinra sig, att han var svensk och borde begifva sig hem.

*

När Lafrensen vid 1760-talets början anlände till Paris för att studera, hade århundradets typiskt franska konst passerat zenit. Den unga artistgeneration, som före revolutionen framträdde, var antingen arftagare af äldre traditioner eller förnyare, för hvilka redan ett kommande sekels ideal hägrade. Före Davids återkomst från sin första Romaresa, då Latium besegrade Gallien än en gång, var det vanligt, att de unga konstnärerna rönte intryck af båda riktningarna och försmälte rococon med den begynnande klassicismen. Man finner detta till och med hos den geniale artist, som i en sista bländande repetition samlade den gångna epokens tendenser, Honoré Fragonard. Också han har sina ögonblick af antikdyrkan. Han har det som ung, när han i Rom med ren hednisk panstämning etsade sina friska satyrbilder efter basreliefer, som också Sergel i samma anda imiterade. Han har det äfven senare mången gång, då hans linje plötsligt löser sig ur den Boucherska kurvan och får en större och strängare elastik. Betrakta en af hans mest ryktbara kom-

positioner, Dörrslån, allbekant genom afbildningar! Det är en strid mellan en man och en kvinna, eller rättare, det är en simulaker af en brottning. Mannen lyfter flickan som en fjäder på den ena af sina atletarmar och sträcker den andra högt upp för att skjuta för slån. Han är en ung gymnast med en stolthet öfver de spända länderna och de sträckta armarna, som för tanken till en annan tid. Hon är äkta rococo i sitt låtsade motstånd och sin kattaktiga mjukhet. Det är samma stilskillnad emellan de båda figurerna, som iakttagits i fråga om Sergels Amor och Psyche, där den unge guden går hög och stolt framåt, som den antika konstprincip efter hvilken han formats, medan den lilla kvinnan med den hårdt bestraffade nyfikenheten har hela rococons förfining öfver sin runda, hopkrupna gestalt. Hos för ögonblickets behof speciellt organiserade konstnärssjälar, såsom Clodion, sammansmälta olösligt de båda epokerna under detta intressanta decennium (1760—1770), då Ludvig XVI:s förtjusande stil utdanas, lika skild från rococons godtycke som från empirens hårda och torra exercis. Om man från en stor mästare som Fragonard går till den lille, som är föremålet för denna undersökning, blir förhållandet enklare. En och annan gång har kanske också Lafrensen velat gifva tidsyran en liten stämning af Priapusfest, men det är hos honom idel tanklös efterapning, ty det fanns ej i hans natur den ringaste gnista af klassicism. Denne parisiske stockholmare, som från en njutningslysten och af rococon behärskad födelseort omplanterades i

Bouchers hufvudstad, hörde med hela sitt väsen samman med den täckhetens och budoarskämtets konst, hvilkens glanstid redan var öfver, när han själf slog igenom på 1780-talet. Lafrensen är en försenad rococoartist, hvilken liksom sin mästare Baudouin bort lefvat under Du Barrys spira, och än mindre än denne hade han i blodet någon känsla för de två makter, hvilka under Ludvig XVI småningom förvandlade den franska konsten: den antika stilen och den patetiska etiken. Hvilken flod af vältaliga anatemata skulle ej Diderot hafva gjutit öfver hans konst, om han känt den och — värdigats!

Det vore orättvist att säga, att Lafrensen är utan någon originalitet. Han har en sådan i sitt temperament, hvilket låter honom framställa situationer och existensbilder med en ro, som är fransmännens nervösa och dramatiska lynnen främmande, och hans teknik ägde också, som vi skola se, en oneklig individualitet. Men tänker man på kompositionssätt och ämnesval, är han helt lärjunge af franska lärare. Det finns knappast ett motiv hos honom, som ej behandlats förut. I sina eleganta och älskvärda gouacher gifver han en sorts resumé af en hel genre. Låtom oss då ett ögonblick betrakta den siste af liaison-lifvets förhärligare i samband med den riktning, hvilken han afslutade.

*

Ett hufvudsträfvande inom 1700-talets franska måleri var hvad vi kalla realism — verklighets-

eröfring. Man ville fånga omvärlden och återgifva den med högsta grad af intensitet. Tänker man på rococons innersta väsen, tyckes här föreligga en inre motsats. Ty af alla förklaringar öfver rococons psykologi torde ingen vara sannare än den, som vill härleda dess egendomligheter ur overklighetens och fantasilekens begrepp. Hela rococon är i detta afseende, som det visats af Schmarsow i hans »Barock und Rococo», från hvilken jag här lånar utgångspunkten för min tankegång, afgjord motsats till sin föregångare, barocken. Denna kan icke få påtaglighet och styrka nog. Den rör sig med den största tänkbara apparat af stål och den drygast möjliga mängd af massa. Se på en i äkta barock tänkt rumsbild, som ett af Le Bruns Versaillesgallerier. Det är ett begär i själfva materialet att manifestera sin närvaro, som tynger och imponerar, och till och med vid takmålningen, där fantasien letar efter spelrum och luft, är figurernas realitet så betonad som möjligt genom våldsam formgifning och tungt pålagd färg. Och ändock tyckes detta ej förslå för stilens frenetiska lifsvilja, utan ytkonstens bilder öfvergå i hvarje ögonblick i stuckens stegrade konkretion. Men man blef trött på denna tyngd, på de stora gestalterna och de massiva praktrummen, trött på lifvet som pompös självmanifestation, och så blef rococon illusionens, det flyktiga skenets konst, hvilkens synvillor muntrade och förströdde. Ty vare sig den drömda prototypen för dess byggnadsmaterial, som det framhäfts, är porslinsmassan eller stucken — alltid är

behandlingen sådan, att materialet förlänas det minsta möjliga intryck af verklighet. Väggarna brytas af de i förhållande till de låga byggnaderna enorma fönstren, hvilka göra hophörigheten med naturen större och meddela intryck af hastigt improviseradt skygd. De många speglarna förinta realitetsintrycket, och den glatta, hvita färgen förminskar också känslan af massa. Dekoreringen kastar bort hvarje spår af samband med byggnadens struktur, som kunde stärka känslan af soliditet, och blir inramning med plantlifvets och klängväxtens karaktär af lätt och nyckfull spirkraft. Groteskornamenten, som utan realitetsbehof blott med måleriskt sammanhang binda ihop motiv från alla naturens riken, passa också utomordentligt väl stilens lynne. Det samma gäller den japanska dekorationen med dess ljusa overklighet. Hela färgskalan med de klara, spröda tonerna af rosa, ljusgult och grönt har samma stämning. När allt detta smälter samman med ett brutet reflex- och linjespel, får man det typiska intrycket af rococon. Det är öfver dess rum något af ljus fésaga — och aldrig har en stil stått i närmare skyldskap till teatern och dess af bräckligt virke timrade skenbilder än rococon.

Mot denna smak för féeriet strider, som det tyckes, realitetsbehofvet inom tidens målning. Under 1600-talet hade klassiciteten med sin abstrakta dogmatik och sitt förakt för det hvardagliga och intima lämnat i glömska alla ansatser till verklighetskonst. Det var ej blott Ludvig XIV, som om dylikt utropade: »Qu'on m'ôte ces magots là»,

det var hela tidens estetik, som utom i porträttet — och äfven där med modifikation — ej gaf någon plats åt det individuella och tillfälliga. Den, som studerat konferenserna inom akademien, känner väl den högdragenhet, med hvilken sedebilden — »bambochaden» — betraktades.

1700-talets måleri upptager här åter den nationella tråd, som Abraham Bosse och bröderna Le Nain begynt tvinna, och vände åter objektivet mot omvärlden. Tendensen märkes redan hos seklets föregångsmän, som hos J. F. De Troy eller Raoux. Den förres kärleksscener med etikettslöst hopflätade grupper af hoffolk, som lämnat slottsterrassernas stelhet för parkskuggan (Kärleksförklaringen i kungliga slottet i Berlin) hafva redan en fläkt af de galanta festernas halfverkliga drömmeri. Hans Toaletten till balen och Återkomsten från balen (gravyrer af Beauvarlet) med oroligt och liffullt ordnade figurer visa regentskapets maskeradhumör. Det är galant rococonovellistik. I Raoux' sedebilder, som Le Rendez-vous agréable (gravyr af Beauvarlet), slår samma luft oss till mötes, och hans kvinnor med de koketta uppnäsorna, de buktade läpparna och de långa, smala nackarna hafva en realistisk typ, den parisiska soubrettens, som Watteau skulle gifva all drömmens idealisering. Man betrakte t. ex. Raoux' Flicka som läser ett bref i Louvren eller kvinnofigurerna i hans bibliska kompositioner, t. ex. den i rococons Decameronestil uppfattade framställningen af David och Batseba (graverad af Chereau le jeune).

Den store omhvälfvaren blef naturligtvis Watteau. Dubbelmänniska med nycklar till både realitetens och drömmens riken, parar han med en beundransvärd fantasiflykt det mest känsliga verklighetssinne. En rent realistisk åder fanns i hans begåfning och kommer fram i hans måleri hela hans lif igenom, i hans ungdoms byskildringar af nästan flamländskt tycke (t. ex. Retour de la Guinguette), i hans ypperliga militärbilder, i hvilka, såsom Michelet sagt, den franske soldatens tempo, »le pas français», för första gången skildrats. Dupuis har efter Watteau graverat en liten komposition, De olika åldrarnas sysselsättning. Det är en borgerlig interiör à la Chardin. Och hvad är väl Watteaus sista verk, Gersaints skylt, annat än en realistisk lifsbild? Och äfven i mästarens mest representativa arbeten, de galanta festerna, hvilken mängd realistiska element finnas icke i dem, trots deras elyseiska drömluft! En skriftställare (G. Schefer) har framkastat den idén, att en mängd af personerna i dessa taflor äro porträtt, och intet är falskare än det klander, som frånkänner figurerna individualisering. I dessa bilder återkomma flera gestalter som stående personnager. Man igenkänner dem, när de träda in på skådebanan, och man skulle kunna kalla dem vid namn. Hvem minnes t. ex. ej gitarristen med det blonda, yfviga lockhåret flygande kring en skaldepanna, den käcka profilen och det självberusade greppet i strängarna, eller den ensamme betraktaren, som står afsides från de famnande och hviskande paren,

lutad mot balustraden, en heroisk liten figur med sin örnnäsa och sin stolta hållning, liksom längtande från detta njutningslif till någon okänd, lifsfarlig handling. Tänker man endast på själfva formgifningen, hur lefver ej verkligheten i dessa gestalter, så franska i sin eleganta vårdslöshet, i sina rörelsers nervositet. Det är Watteaus samtida, blott förfinade, festklädda och flyttade till det Cythere, som hela seklet tagit till destinationsort, men dit Watteau ensam nått fram.

Efter Watteau följa hans efterapare, Pater och Lancret, som hvardagar efter söndagen. De kopiera hans lustgårdar och befolka dem med kärlekspar som han. Men förtrollningen öfver deras fester är bruten. Inbillningens strålglans har förflyktigat från landskapen och människornas ansikten, och nykter dager har trädt i stället för Watteaus melodiska atmosfär. Så mycket mer ingår det af verklighetselement i deras konst. Pater är en sedeskildrare med flamländsk botten under en fernissa af parisisk krönikör. Bredt karikerande humör finnes t. ex. i hans Byfest i Sans Souci, och hvilken berättare är han icke i sina många parisiska interiörer, på en gång kylig och opassande, i grund förstående sin publiks smak för den lättfärdiga anekdoten. Man betrakte blott hans Morgonbadet (Sans Souci) eller den i sin låtsade naivitet otillständiga badscenen i vårt museum. Lancret var långt mindre temperamentsmänniska. Det är ett drag af tölpighet öfver hans figurer, helst när skalan blir så pass stor, att behofvet på uttryck stegras. I den franska sedebildens historia

står han framför allt, teaterkärt pariserbarn som han var, som begynnare af den falska genre, hvilkens sedeskildringar stamma från scenen i stället för från naturen, men hvilkens oäkthet frälses af ett behagfullt koketteri. Mängden af seklets s. k. verklighetsbilder höra hit: Bouchers och Baudouins pretenderade bondscener, som äro Favartska operacomiquer, Greuze's bymålningar, som äro melodramer.

Men Chardin kom, och först med honom fick lifsbilden sin rätta pondus. Hur beundransvärd är han icke! Starkare än någon revolutionstalare med sin retorik, visade hans pensel, att det tredje ståndet var »quelque chose» och vittnade om all den besparade fond af styrka och natur, som lefde hos Frankrikes kärna. Har det någonsin funnits en artist, som förlänat den anspråkslösaste af verkligheter en sådan tjusning, en prosaist med så enkel, men så stor och fast stil? Som de bästa af holländarna fann han en oändlighet af koloristiska uppenbarelser i de blygsammaste ting, hvilkas färgspel lyser i dagern. Med honom fick verkligheten i franskt måleri sitt artistiska burskap.

Chardins exempel följdes af andra, af den profillöse Lépicié, af Jeaurat, hvilkens tungt målade, mörknade sedebilder med sina figurer från gator och torg — tråkiga som Vadés Poissardstycken — bäst passa för Paris' historiska museum (Musée Carnavalet), där också ett par af dem hänga.

Med Greuze slutligen blir sedebilden agitatorisk, pretenderande, såsom naturalismen i våra

dagar, att gifva moralisk och social lärdom och samhälleliga dokument. Greuze går och letar sina ämnen på Pont Neuf. Han skrifver program öfver sina dukar med en social salfvelse, som erinrar om Mercier, och när han framhärdar i att vilja göra uppbyggelsetaflor, lyckas han blifva odräglig. Men ofta räddar honom tidsandan, och framför allt när han får skildra de brådmogna oskulder med erfarenheter, de unga, bepröfvade ingénuer, hvilkas bedårande porträttör han är.

Vid sidan af dessa mästare lefde och verkade en här af illustratörer och tecknare, hvilkas lätta blad än mer smidigt och mångsidigt återgåfvo tidens lif. Aldrig har illustrationen varit ett sådant lifsbehof och så öfverglänst texten. Sällan har teckningskonsten i och för sig — en dilettantism hos så godt som hela tidskiftet — vunnit så många geniala utöfvare. I detta sammanhang må blott nämnas Gabriel de S:t Aubin, hans broder Augustin och Moreau le Jeune. Gabriel de S:t Aubin är på sitt vis initiatören. Denne den outtröttligaste af tecknare har i sina briljanta improvisationer, fulla af koloristisk glöd öfver de lätta akvarellfärgerna, återgifvit hela sin samtids krönika. Själf var han en encyklopedistisk typ, tänd af tidens intellektuella oro. Betrakta hans teckning af 1765 års salong eller af Voltaires kröning under representationen af »Irène», båda i Louvren! Är det möjligt att komma längre i att med penna och några penseldrag fasthålla en tilldragelse i dess ögonblickslif? I sina etsningar har han återuppväckt Callots konst och lika säkert som denne,

men med mer målerisk clair-obscur skildrat folkhopens lif i mikroskopiska bilder: Auteuils förstadsbaler med en glad svängom under det lätta löfhvalfvet eller den fina världen i Tuileriträdgården, där Clitandre går och söker sitt kärleksäfventyr och Éraste och Dorine stämt möte. Augustin de S:t Aubin, elev af sin äldre broder och sedermera hans rival, har i teckningar, ofta färglagda med pastellkrita eller lätta akvarellpenslar, också åstadkommit mästerverk. Mer än brodern, som hade en frondörs och en demokrats lynne, är han en nöjeskavaljer, betagen af tidens lyx och elegans, framför allt förhärligare af societeten. Han skildrar salongerna under de tindrande ljuskronorna i adelns och finansierernas hotell. Le bal paré och Konserten (från 1773 års salong), Augustin de S:t Aubins genom Duclos' gravyrer allbekanta kompositioner, äro typiska prof på denna äkta, rococostrålande konst.

Moreau le Jeune slutligen är den mest mångsidige af tidskiftets illustratörer. I sina förtjusande illustrationer till La Bordes visor låter han rococons pastoralvärld lefva upp för sista gången med en fläkt af Tanagra öfver gestalterna. I hela serier af bilder har han tecknat det mondäna lifvet under Marie-Antoinettes tid med lika stor kulturhistorisk noggrannhet som artistisk finkänslighet. Hans illustrationer till Rousseau äro helt genombäfvade af S:t Preux' egen revolutionära sensibilitet, och revolutionens tragedi blir den sista inspirationen för den begynnande idyllikern.

Som man ser är verkligheten helt eröfrad af

detta 1700-talets måleri, och dock återfinnes äfven i dessa realistiska skildringar det drag af sken och skuggspel, som kännetecknar stilens innersta. Det är en nervositet, en flyktighet, som beröfvar äfven dessa framställningar den fasta existenskänslan. De meddela kaleidoskopbildens genom lifslängdens korthet halft overkliga intryck. Redan framför Watteaus galanta fester, som dock tyckas försiggå i ängder, i hvilka jordens tideräknare borde vara afskaffade, känner man glädjens flyktighet, hör klangen af silfverklockan, som förkunnar högtidens slut, känner oron för drömmens fördunstande och återuppvaknandet. Och efter Watteau blott ökas takten, ju mer seklet lider mot katastrofen och blir till sist det tempo prestissimo, i hvilket Fragonards virtuosfingrar älska spela. Den lätt pålagda färgen, de klara tonerna, de hetsiga penseldragen, teckningens impressionistiska nervositet, allt bidrager att förflyktiga lifsbildens realitet och göra scenerna ur hvardagsvärlden till halft fantastiska »dissolving views». I denna sedeskildring finnes allt, som hänger ihop med dramatisk fart och karaktärisering, men där saknas den lugna bredd, den dynamiska kraft, som gifva holländarnas interiörer en sorts monumental lifsstyrka. Ensamt Chardin meddelar detta intryck af stabilitet. Ensamt hos honom jagas ej minuterna med piskan, och särskildt för en nordisk iakttagare, som njuter mer af episk »Beschaulichkeit» än af dramatisk intensitet, är detta en tjusning till i hans verk.

Det är inom denna franska sedeskildring, som

Lafrensen har alla sina förebilder. Helt visst är det icke tillåtet att nämna honom på samma dag som Watteau, men om man står framför några af Lafrensens bästa verk — som den park med kärlekspar från 1782, som finnes i Mühlbacherska samlingen — känner man dock, att deras stämning af sommar och svärmeri aldrig skulle diktats utan den store föregångaren, och de Lafrensenska grupperna af damer och herrar med mandoliner och flöjter, som musicera i boskéernas susande skugga, spela små stycken, i hvilka finnes en återklang — oändligt svag och ringa, det är självklart — af mästarens melodi. Andra af de Lafrensenska kompositionerna, som Les sabots, äro inspirerade af den Boucherska opera-comiquens lynne. De små, halft modeteckningsaktiga framställningarna, som La promenade à Vincennes, erinra åter om illustratörer som Gabriel de S:t Aubin och Moreau le Jeune. Lafrensens salongsbilder äro säkert påverkade af Augustin de S:t Aubin, hvilkens Konsert utan fråga föresväfvade honom för hans rätt snarlika framställning af en elegant musikfest. Går man till detaljanordningen i Lafrensens bilder, blifva reminiscenserna tallösa. Så är Lafrensen som fransk sedetecknare epigon till en hel konstgeneration. Frågar man efter hans originalitet, ligger den i hans nordiska lynne. En liten jämförelse talar här kanske bäst. Både Fragonard och Lafrensen hafva t. ex. tecknat interiörer från ett modisthem just i det ögonblick de små kvinnorna skola gå till kojs, och man kan nästan bevisa att Lafrensen här

varit imitatör, ty hans umgängesvän Hall hade redan 1778 bland sina teckningar Fragonards Le dortoir des jeunes ouvrières. Fragonards lilla teckning i sepia (Groults samling) är utförd med långt mera humör, med ett absolut obesväradt gauloiserie. Det är ett sprittande lif öfver alla dessa halfnakna flickor, som leka och kasta sig i bäddarna. Lafrensens bild är intim också den, men komponerad med ett lugn, som gifver scenen en annan stämning. Upplysningen från ett par sömniga vaxljus — och detta framhäfvande af en clair-obscur effekt är äkta nordiskt — gifver intryck af kvällens drömmeri och nattens inträde. Flickorna spå sig från »glasberget» i korten, leka med sina kattor, sitta hopsjunkna i ett par stolar, för trötta och viljelösa för att gå i säng. Det är en lugn novellistisk skildring, som gifver en bild af dessa kvinnors lif och vanor, nästan af deras tänkesätt, och ögonblicket som skildras blir långt mera betydelsefullt. Fragonard är den ojämförligt större konstnären, men hans bild är dock blott ett galant uppträde mot Lafrensens lugna sedeskildring.

Här ligger skillnaden mellan stockholmaren och hans franska kolleger. De äro lidelsefulla dramatici, han en stillsam skildrare. Väl försöker han också ibland teckna en erotisk anekdot eller en upprörd scen, men då är han minst sig själf. (Den komposition Bocher kallar Förföraren och tillskrifver Lafrensen, synes mig också alltför melodramatisk à la Greuze för att kunna vara af hans hand.) Hans rätta uppgift är tydligen att skildra

människor, som njuta af lyx och sommar utan spänning eller händelser, trånad eller oro, och som låta stunderna gå i samspråk eller drömmeri. En äktenskaplig tête-à-tête vid tebordet, en dams svärmeri framför sin frånvarande väns miniatyrporträtt, små kokotters lek med sina husdjur, en societet, som med skratt och galanteri förnöter en sommareftermiddag eller i en slottssal säger hvarandra komplimanger och spelar tric-trac — se där äkta motiv för Lafrensens skildringskonst. Lika svag som hans dramatiska förmåga, lika ringa är hans karaktäriseringskonst. Hans personer sakna uttryck. Se på hans största sedetafla, H v a d t y c k e r a b b é n? Själfva figurernas individualisering är så godt som ingen, men situationens konkretion vinnes genom detaljskildringens noggrannhet. Lika precis som Moreau le Jeune var Lafrensen därför i accessoarskildringen. Hans rumsbilder röja särskildt en tapetserares och dekoratörs fantasi. De äro ej en likgiltig ram, som glömmes för de uppträdande personerna, utan lefva och tala lika mycket som gestalterna, och i förmåga att i små format gifva intrycket af höga, ljusa och rika lokaliteter står mästaren högt.

*

I ofvanstående skiss öfver det franska verklighetsmåleriet och Lafrensen är en hufvudsak med flit lämnad åt sidan, som kräfver sitt ord för sig.

Det är den erotik, som gifver själfva det rinnande blodet i hans konst liksom hos de flesta af

småmästarna från tiden. Det finnes en estetik, som velat ur könslifvet förklara själfva konstens uppkomst, och hvem känner ej den af rococon älskade myten om Dibutade, som kärleken gjorde till måleriets uppfinnarinna? I själfva verket spelar dock driftlifvet en högst skiftande roll inom de olika konstepokerna. Det finns asketiska tidehvarf, af hvilka kroppen och dess behof varit nästan hatade och som ändock nått en sublim konst, t. ex. gotikens skulptur, och andra åter, för hvilka sinneslifvet är själfva roten, från hvilken konsten spirar. 1700-talets Frankrike är ett af de mest typiska och afgjorda exemplen på det senare. Under det föregående seklet hade den religiösa andan med sitt allvar genomträngt äfven profanvärlden. Kärleksidealet blef högt och eteriseradt, som hos Racine eller madame de Lafayette. Känslan togs på allvar, och lidelsen fick en från begären frigjord form och gjordes till en social dygd. Men med rococon lefde renässansens hedendom upp igen. »Den antika Venus återföddes» — säga epokens yppersta skildrare, bröderna Goncourt — »ej ur hafvets skum, men ur hjärtanas lättfärdighet.» Litteraturen och konsten visa det båda, men konsten med långt mera glöd och poetisk inspiration. Ty hur många rader, verkligen genomglödgade af erotisk eld, hittar man i litteraturen, om man frånser några privatbref, som mademoiselle Lespinasses, före »La nouvelle Héloïse» och Parny? Novellistiken gifver läsaren liaisonlifvets diplomati och nöjesmänniskornas psykologi, men hvar är själfva lidelsen? Hur kall är ej Crébillon i all

Beaumarchais läsande ur Le Mercure de France.
Gouache af N. Lafrensen d. y.

Damer som spela kort.
Gouache af N. Lafrensen d. y.

sin erotiska oanständighet, och än mer genrens mästare Laclos! Hur tunn är ej den erotiska melodien i tidens tallösa kärleksmadrigaler hos

alla de tusen små poeterna af Dorats klass! Dessa »Bröstbuketter till Cloris» plockades ofta ur herbariet i stället för ur trädgården, och de fräcka anekdoterna på vers kunna kanske tända med sin lättfärdighet, men glöda sällan själfva. I konsten däremot har denna sensualism skapat en hel skola af bildverk, strålande af sinnligt behag. Seklets banbrytande målare, Lemoyne, gick icke förgäfves i lära hos senrenässansens störste feminist. Med skäl kunna rococons artister kalla Correggio sin andlige stamfader, och med fulla händer hafva de öst ur det »flöde af gudomlig vällust», som strömmar genom hans verk. Starkare än för Lemoyne blef en berusad sinnlighet inspiration för Boucher, hvilkens lidelsefulla lif Carl Scheffer ständigt moraliserar i brefven till Tessin. Erotiken är det också, som blir den store regissören i Watteaus teater i det gröna, sammanförande i grupper hans figurer eller skiljande två och två lyckliga kärlekspar. Så skapas en konventionell scen för det erotiska drömmeriet. Det är en blandning af Armidas trädgård och fransk park utanför Paris. Där gungar älskaren sin tillbedda, och den unga kvinnan på brädan, som leende lofvar bort sig själf, för att i nästa ögonblick flyga högt öfver sina kavaljerers hufvuden, medan aftonsolen skimrar i sidenet kring hennes gestalt, är bilden af kärleken i rococon med sitt glitter, sin ostadighet och sin trolöshet. Eller man söker upp parkrotundan för att leka blindebock. Den lilla paviljongen med sina glimmande lampetter och grönskan, som lyser in igenom fönsterna, är fylld af par, som smussla och

intrigera. En ung gosse leder en ung flicka, som är blindebock — det är Eros själf, klädd i barett och spetsjabot, och alla äro parter i hans spefulla och yra lek. Denna erotik är maskerad och förstucken. Den har intet af renässansens rättframma öppenhet. Låt vara, att de Watteauska adoratörerna taga sig friheter, som äro dristiga nog — allt är ännu lek och spel, blott half verklighet.

Det är detta, som målarna älskade. Overkligheten liksom tog bort något af ämnenas vågsamhet och gjorde det hela till en ofarlig odygd. Dessa landtflickor med sina herdegossar, som skalkades med körsbär och drufklasar i blå lunder, lefde ej i Frankrike, men i Arkadien eller Cocagne. Och liksom den mytologiska världen fick denna erotiska en mängd emblem från operans rekvisita, som talade sitt teckenspråk. Det var dufslagen med sitt kutter, de gyllene burarna, hvilkas fåglar till sist så ynkligt tagas af katten, och de vackra rosorna, som bladas af. Greuze är mästaren i detta galanta rebusspråk. Hvem känner icke hans nyss fullvuxna flickebarn, som med glänsande ögon sörjer öfver sin sönderslagna kruka, men ändock ej så bittert — som madame Roland anmärkte, då hon såg taflan i mästarens atelier — att hon för alltid förlorat lusten att gå till brunnen.

Men med den realistiska riktningen i tidens målning uppträder också ett annat, mer osminkadt erotiskt måleri. Pater hade med sina toalettskildringar begynt den följd af indiskretioner ur

damernas lif, som sedan skulle blifva så älskade. Med sedernas ökade självsvåld under Ludvig XV:s dagar blir konsten allt fräckare och tar exempel från les petites maisons. En i sitt slag mästerlig målare, Baudouin, resumerar hela denna riktning och gifver den dess mest hänsynslösa, men också mest artistiska uttryck. Han var Lafrensens direkte lärare, och jag vill därför dröja ett ögonblick vid hans erotiska framställningar.

Baudouin var ett af Paris' äkta nervösa, sensuella och älskvärda barn. Född 1723 hade han fått hela sin utbildning som målare i Bouchers atelier och från ungdomen insupit dess atmosfär af Venus-kult. Han värderade och dyrkade mästaren, och bandet mellan dem blef ännu starkare, då Baudouin 1758 äktade en af Bouchers vackra döttrar. Han afled — liksom Bouchers andre svärson, den högt begåfvade Deshayes — helt ung år 1769. Som det uppgifves, hade hans hälsa undergräfts af ett tygellöst temperament.

P. Mantz har om Baudouin fällt det träffande omdömet: »han trodde blott på två ting — kärleken och gouachen». Visst är, att den erotiska framställning, för hvilken han upptog och med genial frihet omskapade den gamla gouachetekniken, skapade hans ryktbarhet. Diderot bekämpade honom som osedlig med stigande salfvelse i sina salongskritiker och satte ej heller hans artistiska egenskaper synnerligen högt. Det sista har den moderna kritiken med allt skäl jäfvat. Det lilla autentiska, som finnes kvar af Baudouins gouacheproduktion, visar åtminstone en utomordentligt ar-

tistisk, på en gång nervös och säker hand. Tyvärr äro de flesta arbeten, som cirkulera under hans namn, kopior eller så påmålade, att de med sin kalla grönblå färgklang (t. ex. de behandlingar af Den ärbara modellen jag sett i ett par parisiska privatsamlingar) icke gifva intryck af Baudouins varma och lätta konst. Autentiska äro blott de två gouacher, som voro pärlorna i den Goncourtska samlingen, och ett par hos Ed. de Rothschild. Louvren har Baudouins receptionsstycke i akademien, Phryne inför domarne, en komposition med akademiska anspråk och mindre suverän teknik (jag förbigår teckningarna af hans hand, som t. ex. det märkliga lilla utkastet till Den hemliga kärlekens frukt i Louvren). De flesta — och tilläggom det — de intressantaste af Baudouins kompositioner känner man blott af gravyrer, som ofta fulländadt och säkert, men med en minutiös noggrannhet, främmande för hans eget föredrag, återgifva hans bilder.

Baudouins konst eftersträfvar ej det Monthyonska priset. Den är absolut obesvärad och har sina ideal inom alkoven, men hvilket lif och hvilken stämning är det icke öfver hans scener! — Minst intressanta äro de af hans verk, i hvilka han följer svärfadern och fortsätter att måla galanta herdeidyller. Man igenkänner Bouchers landttöser med de runda pannorna, de stora tindrande ögonen, den lilla kyssmunnen, det gropiga hullet, och det hela har åter opera-comiquens overklighet. Så mycket mer fulländad blir konstnären, då han rör sig inom den galanta Pariser-

världen. Baudouin har skildrat enleveringen ur klostret, ögonblicket då den unga nunnan lyftes öfver klostermuren till den väntande vagnen. Det är en stämning som i abbé Prévosts bästa sidor af kärleksäfventyrets hast och spänning, och när man lägger bladet ifrån sig, hör man vagnshjulen rulla genom natten utefter en mörk chaussée. Baudouin har målat bröllopskvällen från rococon. Framställningen är blott bevarad genom ett stick af Moreau le Jeune och Simonet. Men äfven i detta känner man, att originalet var ett af 1700-talets mästerverk. Endast Bellmans mest rosenröda strofer kunna tolka dess stämning af offerfest. I en annan komposition, i gravyren kallad Le Carquois épuisé har Baudouin som ingen annan skildrat en interiör från en budoar med tidens lyx. I detta varma näste, där elden sakta kolnar och luften darrar af potpourridoft, hviska lågmäldt de unga tu. Han sitter i soffan, och hon står framför honom och sminkar lätt sina hvita kinder. Kärlekens morbidezza ligger öfver deras ansikten. Baudouin har slutligen i en följd af fyra kompositioner skildrat dagens tider. Vackrast är natten, och få kompositioner hafva så mycket af 1700-talets lynne. Det är en månskensnatt, icke renässansens hedniska, då Diana steg ned till Endymion, och Jessica flydde ur faderns hus, än mindre den moderna romantikens med dess oändlighetslängtan. Nej, månen lyser som ett litet silfradt festbloss, blott tillräckligt för att man skall se hvarandras ansikten. Falconets Cupido på sin

sockel håller fingret lekfullt för munnen, och luften är full af lycka.

Efter Baudouin finnes det blott en hithörande mästare att nämna — Fragonard. Det erotiska lifvet har han skildrat i alla dess faser med alla tekniker, från oljefärgen med dristig pensel ned till tuschens och sepians lättaste toner. Men allt är tändt af samma sydländska flamma, fylldt af den starka doften från hans hemort, det röda Grasse, parfymernas och rosenhäckarnas stad. Liksom hos Parny, kreolen, stiger hos provençalaren kärleksinspirationen öfver känslans rococo, och den stora pusten kommer de galanta boskéernas blad att skälfva. Betrakta ett ögonblick Fragonards Kärleksed (Ed. de Rothschilds samling). Det är en man och en kvinna, som med en lång kyss svärja hvarandra tro, men det är en lidelsefullhet öfver deras famntag, en patetisk färgklang öfver hela den lilla bersån, i hvilkens skygd de stå, en högtidlighet, som talar lika högt om det dåraktiga och det sublima i människornas kärlekseder. Ännu större äro kanske ett par andra af hans allegorier, som Rosenoffret och Kärlekskfontänen. I symbolisk omklädsel skildra de driftlifvets oro och extas. Hur rococoaktiga äro ej motiven och titlarna, och hur högt öfver själens rococo nå ej dessa bilder! Boucher hade också målat en Kärleksfontän med grupper af kavaljerer och damer, som glamma kring de glittrande dropparna. Här är det Adam och Eva, som under en mörkt lysande himmel störta sig emot drycken.

Den lekfulla parkfontänen har ersatts af springkällan, strömmande från vulkanisk mark.

Ihop med denna riktning är det, Lafrensen bör tänkas. Han har ej heller någon egentlig originalitet hvarken till uppslag eller temperament. I motiven utgår han närmast från Baudouin och Fragonard utan att äga hvarken den förres dramatiska fart eller den senares glödande fantastik. Från Baudouin har Lafrensen hämtat flera af sina mest själfsvåldiga motiv, t. ex. anekdoten om beundraren, som i dörröppningen öfverraskar sin sköna (jfr Baudouins Le curieux med Lafrensens Le contretemps). I detaljarrangeringen t. ex. af de galanta budoarerna är Lafrensen likaledes elev af Baudouin, hvilkens gemak han dock moderniserar i Ludvig XVI:s stil. Lafrensens sätt att i sina landskap ställa en Amor eller Erosstaty som symbolisk beskyddare för att ej säga förledare, är också taget från Baudouin och Fragonard.

Från Fragonard har Lafrensen fått motivet med flickan, som ligger halfnaken i sängen och balanserar på sina knän en liten King-Charleshund (Fragonard: La gimblette, Lafrensen: Ah! le joli chien) o. s. v. Från Fragonard har Lafrensen också tagit idén att i sin erotiska Decamerone inrycka de små modister och arbeterskor, hos hvilka Restif de la Bretonnes förstads Don Juaner göra sina eröfringar, och i detta kommer dessutom fram en fläkt af tidens demokratiska tendens. Det drag af flegma, hvilket utmärker Lafrensen såsom sedetecknare, karaktäriserar också hans erotiska konst. Han älskar kvin-

Återvaknandet till dygden.
Laverad teckning af N. Lafrensen d. y.

nan som ett lyxföremål i all hennes elegans, koafferar henne med plymer och band med en damfrisörs beundrande hand, och klär henne med en damskräddares förtjusning i det dyrbaraste siden och de finaste linongerna.

I allt detta framträder ett förälskadt, men föga starkt temperament. Hans rent galanta anekdoter sakna Baudouins bedårande lust och fart, och för den erotiska fantasien à la Fragonard hade han hvarken inbillning eller temperament. Lafrensens uppfattning af det nakna är dessutom en miniatyrists, som vant sig vid kroppsteckning i smått för doslockens lilla sensuella skämt. Se på hans badande kvinnor, som gunga i La balançoire mystérieuse. Det är skematiska små korsettfigurer med smala skuldror och breda höfter, obetydliga och konventionella utan den förtrollning, som kännetecknar rococons verkligt artistiska figurteckning.

*

Gouachen är en bland måleriets äldsta tekniker, använd redan af medeltidens bokillustratörer, som älskade dessa dekorativa täckfärger med den matta glansen, långt mer mättad än vanliga vattenfärgers. De gamla bokmålarnas efterföljare, 1500- och 1600-talets miniatyrister, använde också gärna gouachetekniken, då det gällde att få fram ett kompakt färgintryck eller en dunkel folie såsom vid målning af stoffer och fonder på porträtt. 1600-talets många miniatyrmålare, som skildrade blomster och insekter etc. på pergament och papper, begagnade sig också gärna af de gummiblandade färgerna. När på 1700-talet elfenbenet utträngde papperet eller pergamentet, och dess textur gaf miniatyrkonsten en annan prägel och koloriten en egendomlig transparens, använ-

des gouachen blott i accessoarer. Men gouachen vann däremot en ytterligare sfär i solfjäders- och skärmmåleriet, och många miniatyrmålare började använda densamma för större, genreartade kompositioner. En tecknare som Portail, hvilken begynt såsom blomstermålare, men därefter äfven utfört scener ur det eleganta lifvet, särskildt från Versailles, visar denna utveckling. Om en förtjusande gouache i South Kensington föreställande Versailles' park med m:me de Pompadour(?) i sin bärstol är af Portail, visar denne redan mästerskap i gouachetekniken. Särskildt bör här ihågkommas Blarenberghe Père, hvilkens mikroskopiska bilder finnas t. ex. i South Kensington, och dennes son L. N. van Blarenberghe, hvilken i en följd märkliga krigsbilder af kampanjen 1744—48 (i Versailles), utmärkta genom en förvånande individualisering öfver de små figurerna, mästerligt användt gouachen. Men den store främjaren af gouachen blef dock Baudouin. Han gjorde målningssättet till en egendomlig mellanform mellan olja och akvarellmålning, förenande det förras kraft, med ljusdagrarna ernådda genom påläggning af stark färg, med det senares improviserade karaktär. Hos Baudouin är miniatyrdraget borta. Ingenting är hos honom minutiöst, slickadt eller petigt. Ett utkast, som det lilla i Louvren Den hemliga kärlekens frukt (till en tafla på 1767 års salong) verkar som en djärf, hastigt stelnad oljeskiss, och den som stått framför hans gouacher i Goncourtska samlingen behöfde icke höra ägarens lofprisning för att beundra deras utomordent-

liga friskhet och glans, vunna genom improvisatorisk säkerhet. Ty valörerna på tonerna måste bestämmas innan färgplanen torka för att de ej skola vanställas af fläckighet.

Lafrensens utgångspunkt däremot var miniatyrmålarens, och smaken för det utpenslade och fulländade, för med spetsig pensel satta, klara toner, kunde väl mer eller mindre, men sällan alldeles lämna hans konst. Om vi ägde någon möjlighet att kronologiskt skärskåda hans produktion, skulle man sannolikt kunna konstatera en utveckling mot större frihet både i komposition och föredrag. Åtminstone äro de bevisligen äldsta gouacherna också de mest miniatyrmässigt detaljerade, t. ex. Det lyckliga ögonblicket, säkert målad före hösten 1777, då den utkom i gravyr. Troligt är dock, att Lafrensen tämligen jämsides betjänat sig af rätt varierande procedurer, och bröderna Goncourt skulle säkerligen hafva mildrat sina hårda omdömen om hans utförande, om de studerat de teckningar, där finmålaren lämnar plats för en akvarellist med långt raskare hand.

Ty Lafrensen har ej användt gouachen uteslutande. Ej sällan äro hans kompositioner utförda i lavyr, i teckningar med svag akvarellfärg, och då blott höjda med en smula gouache. En lavyrteckning med akvarellfärg är t. ex. den under namnet The Green Plot graverade scenen, som nu finnes i den Mühlbacherska samlingen, en erotisk duo af intensivt lif och en fart öfver teckning och kulör, som ej äro vanliga hos målaren. En

ren liten teckning, med blott anstrykning till färg, är t. ex. den grupp af två damer, som kläda en kavaljer i fruntimmersmössa (Grefvinnan, Susanna och Chérubin i »Figaros bröllop»), hvilken finnes hos lord Carnarvon i London.

Ett ingående studium af Lafrensens verk gifver en aning om gången af hans arbetssätt. Sin första idé till en komposition torde han hafva utfört i litet format, på pergament eller papper. En sådan originalkliché till hans verk Ah, den vackra hunden, finnes hos Mühlbacher. Det är en liten teckning i tusch med blek färgantydning på pergament. Sedermera utförde han sin komposition i flera olika repliker med smärre förändringar, än i ren tuschteckning, än i utförd gouache. Skulle verket blifva af det senare slaget, begynte han — som man ser af en ypperlig skiss i Hammerska samlingen — med figurerna och utförde dem miniatyrmässigt noga. Själfva ansiktena äro modellerade genom pålagd färg i samma ton nästan utan skuggning, som i en sorts rosig pasta. Omgifningen utarbetades sedan med olika fullständighet — landskapen särskildt med sina träd och skyar utfördes akvarellaktigt med mjuka, sväfvande massor.

Någon gång betjänade sig Lafrensen af oljan. Från hans svenska tid har man bevis därpå i de båda små genrestyckena på Säfstaholm. Därpå tyda kanske beteckningarna å de graverade bladen, då det heter Lavrince pinxit. Gouachemålning brukar vanligen uttryckas med peint au gouache och teckning med delineavit (en-

samt uttrycket »peint» för original, som bevisligen voro gouacher, förekommer dock en och annan gång). Tre oljemålningar tillskrifna Lafrensen har jag sett i Paris, alla tre i hvarje fall Lafrensenska kompositioner. Den bästa af dessa föreställer en dam, som sitter och betraktar ett miniatyrporträtt, hvilket hon lyft upp från ett litet bord, och kammarflickan instämmer i härskarinnans beundran! (jfr Trösten under bortovaron). Taflan har i de glatta ansiktena och den minutiösa stoffbehandlingen något, som tyder på en miniatyrist. De öfriga två äro så grumliga i färgen, att man ogärna vill anse dem stamma från Lafrensen. Alla tre erinra en svensk betraktare en smula om Hilleström. De hafva hans genretaflors format och storlek på figurerna, och kvinnornas ansikten förete en uttryckslös butterhet, som ej är ovanlig hos den svenske bourgeoisiemålaren.

Ursprungligen porträttist i miniatyr, hade Lafrensen säkerligen från början att kämpa med en viss svårighet att komponera och sammanställa figurerna. Något fotografiskt i anordningen vidlåder ej sällan hans gruppering, och därtill bidrager en egendomlighet i hans arbetssätt, som röjer en oneklig fantasiens torka. Lafrensen gjorde nämligen ej blott som alla tidens mästare — hur många gånger hafva ej Boucher och Fragonard varierat sina galanta motiv — en mängd repliker af kompositioner, som vunno framgång, men han flyttade grupper, figurer, ja, hela detaljanordningar från det ena verket till det andra. Detta var ingenting nytt. Till och med tidens mästare, Wat-

teau, har flera gånger gjort sammalunda. Men en så direkt och mekanisk självreproduktion som Lafrensens torde höra till sällsyntheterna. I ett af hans yppersta verk, Parksocieteten (Mühlbacher), igenkännes sålunda genast det vackra paret, som kommer arm i arm. Det har också framställts på en särskildt liten tafla, känd under namnet On y va deux. Grupperna i Toiletthandlerskan och Den förtegna Soubretten äro synnerligen lika o. s. v. Men ej nog med, att personnagerna gå igen. Äfven själfva mis-en-scènen återkommer, såsom kulisser och mobilier på en teater. Det verkar onekligen en smula löjligt, att till punkt och pricka återfinna hela små arrangemang, som t. ex. en emmastol med några plagg i sitsen och en fruntimmersridicule af siden bunden i breda »comet»-band öfver karmen, eller att på väggarna i flera af hans rum se precis samma ovala tafla, omgifven af sin rosenguirland, föreställande Cupido, måttande så förtjust med bågen som han ännu ej hunnit tröttna på sin enformiga leksak. Detta tillvägagående röjer miniatyristen, van att leverera porträtt en gros, och meddelar hans kompositioner ej blott en viss enformighet, men stundom äfven en brist på organisk enhet.

I ofvanstående rader hafva företrädesvis skuggsidorna af den Lafrensenska tekniken framhäfts. Hvar och en, som sett hans bilder, känner också dess sällsynta fulländning och vet, hvilka fördelar han förstått draga både af gouachens matta glans och af sin miniatyrkonsts sirlighet.

Det är en harmoni öfver hans små målningar och en elegans öfver deras figurer, som förtjusa. Framför allt är det i hans interiörer, som hans målarbegåfning framträder. Det är kärleksgemaken från 1700-talets slut med deras ombonade instängdhet och deras erotiska färgskala af rodnad och blekhet, dunkelblått och förgyllning, sällskapsrummen med lätta, gröna gardiner och draperier, och det är Trianontidens sista stämning af flykt till en grön, lycklig parkvärld öfver atmosfären kring personerna. Det är salongerna från Neckers tid med de stelnade dekorationerna, de raknade linjerna och den luftiga vidden, det är tvätterskornas kala vindskammare och modisternas sofrum med ljusskenet öfver bäddarnas förhängen.

I konsten att skildra sidenets gnistrande veck och speglande ytor, tyllernas och linongernas smeksamma och mjuka våder, är Lafrensen en mästare. Behof af elegans ligger ej sällan stockholmsfödda konstnärer i blodet för att riktigt bryta fram vid bekantskapen med den fostrarinna af alla eleganta anlag, som Paris alltid varit. Få gånger — äfven om man räknar med Lundberg och Carl Larsson — har utvecklingen af stockholmskt handlag till fransk förfining varit så genomgående som hos Lafrensen.

*

När Lafrensen återkom till Paris och på allvar begynte sin bana som gouachemålare, var rococon redan död och begrafven. Dess synvillestil med sin teateroptik var förgången, och musselformen

Kärlekspar i en park.
Gouache af N. Lafrensen d. y.

med sin krusade kontur, sina buktade ytor och sitt strålverk af nerver hade för länge sedan slutat att vara en grundform. Den raka linjen och den räta vinkeln triumferade, och allt ifrån 1760-talet utbildades den stil, som kallats Ludvig XVI:s, men som redan stod i flor under Du Barry. Det mäktiga inflytandet af uppgräfningarna i Pompeji och Herculanum, liksom intrycken af en mängd andra verk öfver de antika monumenten, t. ex. af Piranesi och andra, hade gjort revolution. En rent antikiserande anda framträdde dag för dag allt tydligare. I sitt första skede hade den ännu intet spår af pedanteri, men sammansmälte med 1700-talets franska behag till en förtjusande fantasilek. Det är det i fransk konst oförgängliga skede, hvilkets skulptörer äro Falconet och Clodion, hvilkets möbelkonstnär är Riesener, hvilkets bronsciselör är Gouthière — alla med ett förtjusande formsinne af en utsökt luftighet och lätthet. I ett par hotell, sådana som det »Terpsichores gudinna och gratiernas skelett», mademoiselle Guimard, lät bygga i Paris, eller madame Du Barrys Louveciennes, kom denna stil med dess dekorering till de mest strålande uttryck. Men öfverallt mötte samma anda. Rummen stego i luftighet och fingo en högre vidd öfver rätliniga proportioner. Väggfördelningen blef geometrisk, ornamentiken tunn och gles som i Salembiers förfranskade arabeskverk. Den antika medaljongen med sin relieframställning blef en ornamental kärna. Möblernas uppbyggning vardt regulierare på spensliga, höga fötter och visade blott alltför snart böjelse att stelna i antikvarisk

tyngd eller skrytsamt armod med kolonner, som ingenting ville, och lejontassar, som först fingo symbolik under Napoleons Cæsarism.

Gick man till fönstren och såg ut mot parken, voro förändringarna där lika stora. Rousseaus 1761 uttalade spådom (»Nya Heloïsa»), att man snart i trädgårdarna hvarken skulle tolerera plantor eller träd, men endast porslinsblommor, gipsgubbar, mångfärgad sand och tomma krukor, vittnade om bristande insikt om hans egen missions logik och tidsenlighet. Kort därpå skapade Morel vid Ermenonville den engelska park, under hvilkens tårpilar Jean Jacques själf skulle hvila, och inom ett decennium hade den kinesiskt-engelska anläggningskonsten, som Chambers infört och Horace Walpole förhärligat, med sin romantik eröfrat Frankrike. Från Morels (1774) och Duchesnes (1775) utgifna teoretiska arbeten i trädgårdsanläggning kom man 1782 till den nya konstens Georgica, den engelska parkens epopé, Delilles »Les Jardins».

En omedveten längtan bort från den salongsexistens, som fjättrade tiden, hade hela seklet igenom funnits i de förfinades hjärtan, längtan till lycksaliga öar — Robinson Crusoes och Cythere — till sagoland — Persien och Golconda. Ju mer öfverhettadt det intellektuella lifvet brusade och sinnesyran tumlade, dess större blef trånaden efter idyllens hvila. Man hittade den ej i verkligheten och målade den därför på väf och papp. Rampljuset fick gifva den drömda lyckans eklärering, och orkestern suset och fågelsången. Så blef opera-

comiquens scen ett landtligt Eden, hvilkets Adam och Eva hette Lubin och Annette. Men teateridyllen var blott ett sken, en saga för stora, trötta barn, och behofvet af glömska och föryngring blef allt mer brinnande, ju mer seklet åldrades. Så kom den nya lärans profet, Rousseau, och naturen befanns lyckligtvis vara en idyll, rikare än någon spelad. Därför sökte man draga den till sig, få illusion af skog i parken, af flod i kanalen, ty ännu föll det knappast mången in att gå utom häck och grind. Man gjorde sin park till en landskaplig teaterscen, och där döpte l'homme d'esprit om sig till l'homme sensible. Under magnolierna talade en åldrad man kärleksromantikens första ord i frivolitetens ålder. En ny tid stod för dörren.

Det intimaste i mänskligt samlif, klädsel och vanor, förändrades. Man kan räkna de första åren af Marie-Antoinettes tid som extravagansens sista. I själfva verket gör l'ancien régimes kostymlyx bankrutt med Rose Bertin, den sista stora modisten, hvilkens fantastiska och smaklösa hårklädslar med en half leksaksbutik på hufvudet — les poufs sentimentals — beteckna dess kulmination. Kring 1770-talets slut har pastoralstilen från parken brutit sig in i sömmerskornas atelierer, och de förtjusande fruntimmersmoder komma i omlopp, som kännetecknа decenniet före revolutionen. Från kolonierna anses den hvita, släta dräkten hafva kommit, och med ens blifva juveler, guldbroderier och siden omoderna. Linongens, muslinets, de ljusa perkalernas tid är inne. De höga plymerna

och agrafferna — »les quesacos» — försvinna småningom för trädgårdsstilen och de stora halmhattarna, moderna redan 1779. Den beställningsbok, som Marie-Antoinettes sömmerska m:me Éloffe förde, är utgifven med en mängd dåtida modeplanscher af grefve Reiset. Ingenting är mer förtjusande än dessa damtoaletter, ännu färgrika och fantasifulla, men på samma gång med ansatser till enklare snitt. De långa, släta kjolarna med sitt mjuka fall, de redingotskurna eller koftlika lifven, fichuerna och kragarna, den högbrättade halmhatten med ljusa band, allt gifver kvinnotypen från denna tid en smal, högväxt elegans, lika långt från rococons dockighet och empirens antik. Äfven herrmoderna förändrades under inflytande af engelska vanor. En redingote af kläde »couleur de suie des cheminées de Londres» hörde t. ex. 1787 till dagens högsta mod. — Allt förenklas, demokratiseras, utan att ännu hafva mist snittets distinktion och färgernas glädje.

*

Det är i detta tidskifte, som Lafrensen begynte blifva ryktbar, och hans små sedebilder spegla dessa rörelser. Mellan 1774—91 är han verksam i Paris. Mer bekant från 1777, då gravörerna börja reproducera hans små gouacher, står han under 1780-talet på höjden af sin ryktbarhet. Då en kronologisk öfversikt af hans produktion är otänkbar, vill jag skärskåda dem efter de olika kretsar, till hvilka de små sedebilderna föra oss. Lafrensens små noveller hämta motiven

från olika samhällsklasser. Hofvet är uteslutet, och någon order från »Les Menus Plaisirs» har säkert aldrig nått Lafrensen. Då skulle man hitta i hans verk en vrå af Versailles eller ett minne från Trianon. Den jämna medelklassen har han också lämnat ur räkningen, och han synes aldrig hafva beträdt tröskeln till de Chardinska borgarhemmen och känt deras atmosfär af tukt och allvar. Hans sfär är en galant societet, hvilkens högsta lokalitet är en aristokrats eller en finansiers salong, hvilkens högkvarter är operans dansösloge, och hvilkens egentliga stamhåll är les petites maisons med deras kärleksparker. Ett hörn af tvätterskans och modistens tillvaro betecknar den lägsta punkten af denna Lovelace-värld.

En hel grupp af hans kompositioner för oss då först till »the upper ten thousand». Det är först och främst några smärre interiörer af Lafrensens äldsta — därtill kunna vi sluta både af kompositionerna och moderna. Tre stycken berätta så t. ex. de tre första skiftena af en förnäm ung kvinnas lif, sedan hon lämnat klostret. Historien begynner med K ä r l e k s b i l j e t t e n. Originalet till denna komposition är utförd före mars 1778, då De Launays vackra gravyr, af hvilken vi nu ensamt känna den, utkom.

I en elegant salong, som i rikedomen öfver sina förgyllningar ännu har kvar en fläkt af Ludvig XV:s stil, framför en präktig cheminée, på hvilkens spiselkrans en pendyl speglar sina gratier, sitter en ung flicka med knyppeldynan i knäet. Ögonblicket är spännande, ty hon smusslar just

sin första kärleksbiljett till sin beundrare, som står framför elden och underhåller hennes mor, hvilken med ögonen i ett nothäfte sitter midt emot. Den unga flickan har oerfarenhetens dumdristighet. Men nyss har hon vid harpan, som står bredvid, sjungit kärleksvisan på modet, och hennes svärmeri tillåter ingen försiktighet. Det är den lilla Cécile Volanges, för att använda namn och typer ur tidens yppersta erotiska roman, »Les Liaisons Dangereuses». Kavaljeren är däremot en rutinerad Valmont. Han tar brefvet bakom ryggen utan en min af rörelse, och med outtröttlig förbindlighet fortsätter han att kommentera det Gluckska recitatif, som väckt den gamla damens harm.

Figurerna äro från begynnelsen af Marie-Antoinettes tid. Den unga flickan är klädd i stor toalett (dock utan panier) af hvitt siden med artificiella blomsterslingor rundt om volangerna och håret högt uppsatt med plymer af någon kollega till Léonard. Modern är mer ålderdomligt klädd à la Marie Leczinska med den svarta spetsen på hufvudet. Figurerna erinra om Moreau le Jeune i hans beryktade: Suite d'Estampes pour servir à l'Historie des Modes et du Costume en France (1776). Man betrakte t. ex. det blad i denna cykel, som heter L'Accord Parfait (samtidigheten gör för öfrigt ej få likheter särskildt i motiv och accessoarer mellan Lafrensen och Moreau, och osannolikt är ej, att Lafrensen begagnat tecknarens på en gång så trogna och artistiska tidsbilder). Samma typer och moder gå igen i ett par andra kompositioner af Lafrensen, som kunna kallas

Kärleksbiljettens fortsättning. Det är Trösten under bortovaron och Det lyckliga ögonblicket. Den förra graverades af De Launay 1785 och utställdes af gravören på 1788 års salong, men originalet är säkert äldre. Detta (eller en replik) finnes i Mühlbachers samling, petigt och miniatyraktigt utfördt. Man ser här en rik rumsinteriör i Ludvig XVI:s stil med blekrödt siden på väggarna, guldlister och rödt möblemang. På den bekväma kanapén — som har den då moderna divanens snitt — sitter den unga frun djupt urringad i mottagningsdräkt af hvitt siden med rik spetsgarnering, hög hårklädsel af blommor och plymer, hvita strumpor och skor. Hon är nygift och gräsänka. Det hela är vemodigt. Gitarren står öfvergifven mot fåtöljkanten. Azor får leka för sig själf på mattan. Den unga fruns ansikte har så mycket uttryck som Lafrensens små elfenbenshufvuden kunna prestera, där hon sitter med mannens epistel i knäet och betraktar hans konterfej i miniatyr, som hon nyss lyft upp från det lilla bordet bredvid sig, en utsökt »petit bonheur du jour» med blekgrå blommor i porslinsplattan från Sèvres.

Det lyckliga ögonblicket, graverad af De Launay 1777, af hvilken en originalreplik finnes hos Mühlbacher, visar fortsättningen. Den unga frun har tagit det enda passande partiet och skaffat sig en älskare. För både henne och mannen skulle det hafva varit en chikan, om han fattats längre. Nu mottager hon honom i sin budoar, där en Cupido af Fragonard är regerande gud. Själf är

hon klädd i negligé, och den vårdslösa ställning hon intager vittnar ej om någon obönhörlighet. Men kavaljeren knäböjer och spelar allvarligt sin roll af förälskad och bönhörd Lovelace.

Den engelska frukosten, graverad med utomordentlig elegans af Vidal 1788 (en variant af originalet hos Mühlbacher), visar en scen från Trianontiden af Marie-Antoinettes ålder. Det är kring 1780. Allting är à l'anglais. Hur heter det ej om Éraste i Saurins »L'Anglomanie»?

> Il faut bien qu'à la Ville il en porte l'habit.
> Mais dans cette campagne où d'ordinaire il vit
> On s'habille, on se coeffe et l'on toaste à l'anglais.

Alltså är det unga paret helt och hållet à l'anglais. Hon är klädd i hvitt linong och leker med den långhåriga bologneserhunden. Han är i ridstöflar och violett engelsk rock. Rummet är hållet i grönt och meddelar en reflex af den susande parken ikring. Man älskar naturen, man är lycklig i ensamheten, så lycklig att man intet har att säga hvarandra, men får dölja gäspningen i gazetten.

Alla dessa bilder röra sig blott med två, tre personer och hafva proverbets intimitet. Men Lafrensen har också målat mer figurrika kompositioner, hvilka åskådliggöra det rika sällskapslifvet. Assembléen i salongen (originalet hos Mühlbacher, ypperligt graveradt af Dequevauvillers 1783), visar en sådan societet före dinern. Framför oss öppnar sig ett slottsrum från Ludvig XVI:s tid, hvilkets luftiga vidd ökas genom afstånden mellan de små figurerna. Den höga salen

är dekorerad med pilastrar och raka speglar, hvilkas ljusarmar af brons äro tunna och spröda som grenklykor. Möblerna stå på kannelerade, raka ben, och urnorna äro »etruskiska», sådana som kommit på modet genom Hamiltons vasverk och sedermera tecknades af Cauvet. Dräkterna äro 1780-talets. En dam har roberonde, men de lätt fallande redingoterna och landtpolonäserna äro i majoritet, och halmhatten och linongen förekomma också i kretsen. Längst framme vid fönstret sitter en hvitklädd dam och läser ifrigt i dagern. Abbén i sin bruna rock med kalotten på hufvudet spelar tric-trac med en moitié i blått. En kavaljer med S:t Louis hviskar artigheter till en dam borta vid cheminéen. I taflans högra sida äro flera personer ordnade kring ett spelbord.

Kompositionen är kanske något fotografisk i anordningen, och man kan gissa, att konstnären haft en lefvande förebild. Men hvilken? Det är omöjligt att uppgifva. Något i personernas sätt att vara hemmastadda tyckes tyda på, att man är i ett slott på landet, där man i morgon får revanche för förlusten vid tric-tracbordet, och där man i allsköns lugn kan göra upp sina intriger och möten, tills det blir mörkt i korridorerna. Det hela afspeglar väl slottslifvets lugna lycka med ett skimmer af sorglös elegans darrande i den pärlgrå atmosfären.

Samma karaktär af porträttmåleri från en salong erbjuder den vackra gouachen En uppläsning, aldrig graverad, antagligen därför att den såldes till Sverige, där den hamnade i Scharpska

samlingen (nu hos Edmond de Rothshild). Också här se vi för oss en genomskärning af en rektangulär salong med pilastrar, skulpterade dörrstycken och höga fönster med ljusblå gardiner. Figurerna bilda trenne grupper. Den lille abbén läser högt en tragedi och stryker under en rörande alexandrin med en elegant åtbörd. En dam i hvitt med långa handskar står bakom föreläsaren, och bredvid hans lilla bord med det obligatoriska sockervattensglaset sitter en annan dam och hör på, med nedslagna ögon döljande, hur ledsam hon finner sorgespelets dygdiga hjältinna. Ett äldre fruntimmer halfsofver ett stycke därifrån, och bredvid hviskar en ung fru med en kavaljer i rock af röd modefärg, och hon visar i dekolleteringen med fichuen, att denna slöja ej alltid förtjänade skämtnamnet »fichu menteur». I bakgrunden samspråka några damer, af hvilka en broderar vid en stor tapisseribåge.

Concertassembléen, till sist, hvilken finnes i original hos Mühlbacher, och som graverades 1784, för oss in i ett rikt hus' musiksalong. Det är ett halfcirkelformigt, dyrbart inredt rum, hållet i en färg mellan gult och gröngrått. Amoriner dansa i plafonden mellan ljusa moln, och två statyer af Musiken och Harmonien stå på ömse sidor om en nisch, i hvilken prunkar en stor vas af Sèvres. I rummet äro inalles tretton personer. Det är en paus mellan ett par stycken. En grupp damer passar på att begynna en liten konversation, samlade kring en abbé, som sitter med benen kavaljersaktigt kastade öfver hvarandra och

leker med en solfjäder. Vid flygeln står en sångare med nothäftet i hand och äskar tystnad, medan den unga flickan med rosenkransen kring håret fingrar på flygelns tangenter och en violoncellist i röd rock och stångpiskperuk knäpper på sitt instrument. I bakgrunden stå en violonist och en flöjtspelare vid en notställare, medan två konnässörer lorgnettera och bläddra i partituret. Det är en privat krets af amatörer, till hvilken ett par artister inbjudits. Sångaren har ett individuellt ansikte med uppnäsan och den grofva hakan. Han erinrar en smula om Jélyotte själf, men denne operans tillbedde Don Juan var då redan afliden.

Dessa tre gouacher, som samman bilda en följd, äro utförda i en likartad teknik: samma lätta, tunna färger, samma miniatyrfinhet i detaljutpenslingen, samma glatta, litet elfenbenshårda konturer. Alla tre äro knappast komponerade på fri hand utan efter bestämda intentioner, alla tre äro utsökta genom tonens klara skimmer, de små figurinernas gratie, det helas elegans.

Gemensam för dessa gouacher är rumsstämningen. En hel rad andra, som för öfrigt äfven de röra sig inom den rika världen, upptagen af sällskapsnöjen och erotik, föra oss i stället till parknaturen kring de rum, hvilka vi nyss besökt. Åtminstone två af dessa gouacher synas mig vara fullständiga mästerverk, visande att Lafrensen äfven förmådde gifva just den landskapsstämning, som hans människor kände till, den susande engelska parkens. Det är K o n v e r s a t i o n e n i e n p a r k

och Kärlekspar i en park, båda icke graverade.

Den första, som tillhör Edmond de Rothschild, visar en öppen boské med sväfvande grönska under lätt, blågrå sommarhimmel. Sju figurer äro här grupperade. På ena sidan synes ett partie carrée under en Cupido i marmor, som leende betraktar delinkventerna. En ung dam i hvitt med hvitt band i det pudrade håret och höga, gula handskar sitter och lyssnar till en kavaljer, som står bakom henne och gör en liten förklaring. Hennes blå ögon lysa af dröm och skälmaktighet, och den sommarljusaste ungdom strålar kring hennes figur. En annan kavaljer i rödt halfligger på marken framför henne, och bredvid står en dam i grönblå dräkt och schäferhatt och håller med en liten loj, sommartrött åtbörd sin bukett. I taflans andra del står en ensam dam med ett band af Almanach des Muses i handen och ser leende på ett kärlekspar bredvid, en kavaljer, som håller ett litet parasoll öfver sin sköna. Träden äro målade i lätt akvarell, och i löfverket synas streck af teckningen. Figurerna äro fulla af lif och det hela genomträngdt af värme och sommarro.

Samma förtjusande stämning präglar den ofta nämnda, 1784 signerade gouachen i Mühlbachers samling. Det är fyra par, som uppsökt aftonsvalkan vid parkens damm. En kavaljer i grå rock kommer med sin dam under armen. De hafva haft en liten dispyt. Han har varit vältalig och elegant, man kan ännu se det på hans rörelse

med den utslagna handen. Hennes ansikte låtsas vara litet stelt, men skall strax lysa upp igen. Hon är — för att ett ögonblick tala i tidens modistspråk — klädd i robe rose à l'anglaise öfver en vattengrön kjol med håret friseradt à la conseillère och genomflätadt af ett band à la Figaro (vi äro år 1784, och då är allt à la Figaro), med en fichu af linong öfver skuldrorna, hopfäst vid bröstet med en blombukett. Båda stanna de för att tala med en förtjusande dam i hvitt och blått, stor halmhatt med band och hägerplymer. Hon har gissat sig till deras lilla mellanhafvande och ler skalkaktigt åt deras gnabb, medan hennes kavaljer ligger själfsvåldigt sträckt i gräset. I skuggan af träden gör ett annat par en ömsesidig ljuf bikt, och ett tredje par sitter alldeles vid dammen och diskuterar något af kärlekskasuistikens invecklade problem. Sommaren gjuter öfver det hela sin stämning af dolce-far-niente. Himmelen har små roliga, hvita moln, och solen försvinner långsamt från gräs och tyger. Löfmassorna susa mot luften. Taflan är stämd i en djupare harmoni än som är vanligt hos Lafrensen, en brungrön harmoni, i hvilken darrar ett svagt minne från en afton i Watteaus underland.

Till samma stämning som dessa höra flera sommarbilder med musicerande par i fria luften. En vacker sådan, trots den bleknade färgen, finnes i Stockholms museum. Minnesvärd är vidare den, konstnären benämt M e r c u r e d e F r a n c e, därför att den framställer Beaumarchais läsande upp en recension öfver Figaro för ett par lyssnande vänner

och väninnor. Den är säkert utförd 1784, då Beaumarchais var lejonet för dagen, och hans ansikte igenkännes tydligt vid jämförelse med Cochins porträtt.

Alla dessa kompositioner hafva gemensamt, att de röra sig i en rik och respektabel värld, där man skonade konvenans och god ton i sina nöjen, och hvilkens erotiska laisser-aller alltid bands af takt och etikett. Med den beryktade kompositionen Hvad tycker herr abbén? äro vi visserligen ännu inom samma krets, men något i luften tyder dock på, att man närmar sig gränsen till världen på »vänster hand».

Hvad tycker herr abbén? för oss in vid en ung dams morgontoalett. Att äfven de förnämaste och oklanderligaste damer togo emot i peignoar vid sitt toalettbord, är ju allbekant. Hvem minns icke t. ex. Fersens roliga skildring af, hur han assisterade vid grefvinnan de Brionnes toalett, och hur hon sminkade sig med rouge ur sex olika sorts pytsar, eller den målande framställning, som hertiginnan de Choiseul gifvit af sin lever i bref till m:me Du Deffand, skildrande hur hennes kammarjungfru bränner hennes hår, medan rummet fylles med besökare. Hur intim denna toalett tar sig ut, säkerligen är den dock vanligtvis, som Mercier säger i Tableau de Paris (I. 87), den »andra i ordningen», sedan vederbörande först i sofkammaren gjort den första toaletten med alla kosmetiker och trollmedel den kvinnliga skönhetens »encyclopedi» känner till. Lafrensens komposition är nu endast känd genom De Launays

gravyr från 1788. Den skildrar förträffligt en sådan scen och har citerats som historiskt dokument till och med af Taine. Vi se in i ett praktfullt rundt rum med pilastrar och målad plafond. Härskarinnan sitter i kamkofta vid sitt toalettbord och håller just på att koafferas af kammarjungfrun, medan hon lyssnar till en kavaljer, som slagit sig ned bredvid henne. Han ser ut som en salongsfilosof af de otaliga, som vandrade från budoar till budoar, deklamerande rimbref öfver »toleransen» eller kärlekselegier à la Parny. Hans ställning är säker och självbelåten. Men den unga frun hör ej mycket på hans nyheter för dagen utan betraktar ett med blommor broderadt tygstycke, som den lilla modisten nyss tagit upp ur sin kartong, och det är om detta hon önskar herr abbéns utlåtande. Han betraktar det också med en kritisk min genom lorgnetten för att afgöra, om det skall få hedern att ingå i den unga fruns toalett. Det är en typisk ung salongsabbé af dem, som voro ett tillbehör i hvarje väl ordnadt hem, 1700-talets galanta och lättsinniga efterträdare af 1600-talets biktfäder och husprelater, ett faktotum för alla intriger. »Il est le complaisant soumis de Madame, assiste à sa toilette, soigne la maison et dirige au dehors les affaires de Monsieur», heter det hos Mercier (Tableau de Paris I. 167). Hela kompositionen är utomordentligt liffull och visar, hvilken insiktsfull regissör Lafrensen till sist blef för sin scens små figuriner.

Efter dessa kompositioner kommer turen till den sfär, där deshabillén hör hemma ej blott

Flicka, som stiger ur badet.
Rödkritsteckning af N. Lafrensen d. y.

vid toaletten, men präglar hela lifvet med sitt självsvåld, och i hvilken galanteriet drifves utan den goda tonens domino. Lafrensen har lämnat en hel mängd af interiörer från den operasångerskornas, dansösernas och kurtisanernas värld, som skymtar fram öfverallt i tidens memoarer och noveller, och som återspeglade också den det slutande seklets alla tendenser i Sophie Arnoulds kvickhet, i La Guimards eller mademoiselle Fels sensuella förförelse och mademoiselle Raucourts lidelsefullhet. Det är den värld, hvilkens förskönade inkarnation är Manon Lescaut, men hvilkens krassa verklighet åter representeras t. ex. af les demoiselles Des Verières, för hvilka madame d'Épinays man ruinerade sig. Lafrensen har skildrat »Les demi castors» — som de kallades — af alla arter. Som i en sammanhängande roman kan man i dessa kompositioner lära känna den parisiska hetärens historia, och hur hon från ärbar arbeterska blir njutningsdocka och nöjespriderska, »fille de vertu mourante». Först är hon en ibland de talrika, som draga sig fram genom att utföra all den lyx, som hennes lyckligare lottade medsystrar skola bära. Hon bebor med de många kamraterna i verkstaden den gemensamma sofkammaren och klär sig med ett trots prydnaders och tygs torftighet förtjusande koketteri. Småleende ihågkommer hon ett ögonblick framför den lilla spegeln, att hennes ögon och tänder tindra, och att hennes mun är frisk och röd. Men arbetsdagen kommer. Hon knypplar och sömmar, sysslar med alla de yrken, som grisetternas författare,

Restif de la Bretonne, skildrat i sina »Les Contemporaines», för att tjäna de 10, 12 sous, som är mödans dagspenning. Och efter en grå dag samlas åter arbeterskorna i sofkammaren. Af bara trötthet komma de ej i bäddarna. Så börja de spå. Fanchon slår sig ned vid bordet, och de andra bilda krets kring henne. Skall man slippa koaffera S:te Cathérine? Med den frågan går man leende till sängs och ser, medan man drar sparlakanen om sig, hur ett par lättsinniga kamrater fnittrande sitta och skämta (Lafrensens Modearbeterskorna gå upp och Modearbeterskorna lägga sig, grav. af Dequevauvillers). Men en dag ledsnar man på arbetet. Man är ung och har blod i ådrorna, och en liten budbärare kommer med det första kärleksbrefvet. Skall man följa dess ljufva maning och gå till den unge kavaljeren, som åkte förbi atelieren i sin kaross? Det är alltid en erfaren kamrat, som tillråder, och med henne vandrar man af. Klockan är 10. Det är tiden för »le petit lever», då Fanchon annars brukar gå med kartongen på armen för att bära hem moder och beställningar. Den unge herrn är ännu i morgontoalett med opudradt hår. Hon är försagd, men han tar med självbelåten min fram ur sin secrétaire ett etui med pärlor, och de gnistra och blända henne med sina löften om lust och lyx (De förföriska anbuden, gravyr af Delignon). Tvekan är icke lång, och ångern, om den spelas, knappast mer än ett puts, grimeradt efter någon aktris, iakttagen från ståplatsen uppe på teaterraden. Den lille, i violett klädde kavaljeren, som

knäböjer och tröstar med vackra ord, har spjufvern i mungiporna och väntar blott, att Fanchon skall taga från de vackra ögonen den melodramatiskt täckande handen (Den sena ångern i Mühlbachers samling, gravyr af Le Vilain). Sedan skildrar en mängd bilder, förtjusande och frivola, Fanchons dag. Vi se henne nyvaken i sin sängkammare. Hon har nyss slagit åt sidan de blå sparlakanen till den praktfulla sängen. Två kammarsnärtor hjälpa henne vid toaletten. Den grönklädda Dorine räcker henne tröjan, medan Lisette lägger en linneduk under hennes fötter. Själf står hon i underkjolen och ler åt de skära rosetterna på sina små sidenskor, med det pikanta, blonda hufvudet lagdt på sned, en bortskämd, tyckmycken och förtjusande liten tingest (Edm. de Rotschilds samling). Det är en mängd kompositioner, som variera detta tema. Lafrensen går härunder till en intimitet, som icke tillåter beskrifningar. Nekas kan ej, att tidens smak mer än en gång för honom öfver det tillständigas gräns. Om också officiellt aflyst på salongerna under Ludvig XVI och det till den grad, att man började blifva rädd för nakna framställningar, florerade den frivola genren hos konsthandlarna, i amatörernas samlingar och hade sin naturliga hemvist i den galanta världen (jfr Mercier: Tableau de Paris VI p. 54—6). Den köld, med hvilken Lafrensen oftast berättar dessa anekdoter, gör dem dubbelt obscena — men flera gånger hafva hans penslar i dessa »fria» framställningar sin mest smältande elegans. En scen som den redan omtalade The Green Plot

med sin heta sommarnattstämning höjer sig genom lidelsefullheten i komposition och behandling från den glatta otillbörlighet, som ofta vanställer dessa små bilder.

En hel följd kompositioner äro af oskyldigare art. Det är Celadon, som oanmäld sticker in hufvudet i dörröppningen just som hans dam tror sig som bäst i fred och håller på att draga en strumpa på sitt fina smalben (en ypperlig bild från Hammerska samlingen, nu i England). Det är den tanklösa leken med den lilla knähunden, när visaren på pendylen ej vill skynda till mötestimmen (Ah, den vackra hunden! grav. af Janinet) eller med kanariefågeln, som flugit rakt i famnen på härskarinnan (gravyr af Denargle, en olika variant hos Mühlbacher). Det är bestyret med biljetten, som skall redigeras och sändas till l'amant de cœur bakom ryggen på l'amant en titre, och brefskrifverskan rådfrågar oroligt sin kammarflicka (den illa medfarna gouachen i Stockholms Nationalmuseum, Det lilla rådslaget, grav. af Janinet). Men listen misslyckas. Soubretten är mutad för att spionera, och i Trätan ser man uppgörelsen mellan älskaren och den otrogna. Hon spelar förtviflad, där hon sitter i sin stol. Men han pekar hånfullt på brefvet, det ojäfbara vittnesbördet, som ligger och lyser mot mattschablonen... (Mühlbacher).

Särskildt kulturhistoriskt intresse hafva här ett par kompositioner, som lämna inblick i teaterväsendet. Förberedelsen för baletten gifver en interiör från ett af galanteriets stamhåll, dansöser-

nas klädloge, som Lavreince målat från Stora Operans avantscen. Det är en mängd ballerinor, som hålla på att kläda sig, friseras, snöra korsetterna eller häkta sina strumpeband. Af skapelsens herrar har ensamt frisören insläppts i detta sanctuarium. Damerna äro i olika kostymer för en fantastisk balett. Kan man igenkänna någon af tidens ryktbarheter? Hvarken La Guimard eller Cécile torde hafva värdigats visa sig här. Det är balettens underklass, men de dåtida operahabituéerna, de skulle nog kunna känna igen både blondinen, som perukmakaren håller på att behandla, och den leende damen i den svarta manteln (grav. af Tresca). Ihop med denna komposition står en annan bild af Lafrensen, Dansskolan. I ett torftigt rum med ljusgröna gardiner för fönstren stå några flickor, de flesta unga, men äfven några i den ålder, att de med heder kunna kläda väggarna. Dansläraren sitter på sin stol i vid nattrock och instruerar en ung novis, som gör ett pas på tåspetsen med armen utsträckt, som för att hålla takt med menuetten, spelad af en liten violinist uppkrupen på en bordskant. Hon är klädd i hvit kjol och har en liten mössa — en cornette d'amour — under schäferhatten. De andra flickorna åse hennes dans i dockaktiga ställningar. En enda — en förtjusande liten kvinna — i skiftande sidenkjol knyter sitt strumpeband. Vi äro hos någon kollega till »Malteire le diable», eller vi äro kanske i själfva »Dansakademien», ty en sådan med kungliga privilegier och rätt till »committimus» fanns ju från Ludvig XIV:s tid. Ihop med teatervärlden

höra också ett par kompositioner, som Träskorna till Sedaines opera-comique, säkerligen målad 1784, då denna pjäs fick ny popularitet genom att spelas i Trianon (grav. af Couché 1784), och porträttet af madame Dugazon som Nina i Dalayracs opera (1786), förevigande den ynglingaaktiga figuren hos den för sitt lättsinne bekanta sångerskan.

Med denna sista bild hafva vi kommit in på porträttet och minnas, att Lafrensen börjat som skildrare af den individuella fysionomien. Den brist på uttryck, som kännetecknar de flesta ansikten i hans gouacher, kunde lätt låta en glömma detta. Att han vid tillfälle äfven under dessa Pariserår målade miniatyrporträtt på elfenben, lider intet tvifvel. I Mühlbachers samling finnes ett större damporträtt på elfenben, en helfigur, som torde stamma från hans hand, ty ehuru den blankgröna tonen i färgen är kallare än som är vanligt hos Lafrensen, talar arrangemanget i bilden starkt därför. Damen är målad sittande i en soffa i blått och guld, bredvid hvilken står en »petit bonheur du jour», som bland annat bär hennes sypåse, och detta möblemang liksom ägarinnans självsvåldiga ställning i soffan erinrar om gouachen Det lyckliga ögonblicket. En bild af samma slag, en genreartad porträttminiatyr af en dam vid sin sybåge hos madame Guenot i Paris, är ett än mer fulländadt prof på Lafrensens verksamhet i denna riktning. Tvenne andra porträtt i gouache i Mühlbachers samling tillskrifvas Lafrensen. Det ena föreställer någon hög ämbetsman i sitt studierum. Det är en ännu ung man, som klädd i gråviolett

rock och svarta byxor sitter i en röd armstol och håller ena handen på ett rikt förgylldt divansbord, på hvilket står en grupp i brons, medan den andra lyfter en bok. Blicken är spänd och klok, ansiktsprofilen stel, karnationen något för hög. Det hela är kraftigt, utfördt i klar, angenäm färg. Märkligare än denna bild är ett medaljongformigt porträtt, som uppgifves föreställa målaren själf. Vid första ögonblicket förefaller likheten mellan detta och självporträttet från 1774 i Fria Konsternas akademi att vara ringa. Men småningom framträda dock starka öfverensstämmelser — samma kupiga panna, utpenslade ögonbryn och starka, framskjutande haka. Tekniken i detta verk är dock raskare och bredare än vanligt är hos Lafrensen. Artisten sitter med ritstiftet i handen och portföljen i knäet. Han har pudradt hår, men för öfrigt en atelierkostym med gul väst, nervikt krage, hvita skjortärmar och en vid, blå kappa öfver skuldrorna. På staffliet står en teckning af en liten dam och där bredvid en hög blomvas, fylld af de utslagna skära rosor, med hvilka målaren älskade pryda sin kärleksteaters interiörer. Det är ingen ensling, som träder oss till mötes i denna förtjusande lilla tafla. Ansiktet är krusadt af småleende epikureism, ensamt de blå ögonen hafva något trött och ansträngdt.

Ett verk, som egentligen hör till Lafrensens sista period, men som säkert beställts före hans afresa från Paris bevisar faktiskt, att han här målat porträtter i gouache. Det är en sorts sentimental votivbild, hvilkens ljusa färgskala strider mot det

afsedda vemodsintrycket. Baron de Staël har här låtit måla sig vid sin förstföddes graf. Baronen, mest känd som sin hustrus man, sitter på en stenbänk framför griften, på hvilkens sockel man kan läsa sonens födelse- och dödsår. Han är klädd i Wertherkostym med blå frack, gula byxor och höga stöflar och håller i ena handen näsduken och i den andra hatten full af rosor, som skola utströs, vissna och dö på sonens vård. Lafrensen har gifvit baronens vulgära ansikte så mycket känslosamhet han rådde med, men landskapet är idel glädje och rosenhäckar. Färgen är banal och tyder på målarens Stockholmstid och afgjorda konstnärliga dekadens. Taflan är lustig som bevis på, hur frivolitetens målare också han försökte följa det suveräna modet, men det var på beställning, och få torde mindre varit lagda för elegien än denne budoarernas, täckheternas och deshabilléns förhärligare.

*

Sådan var som utöfvande konstnär i Paris den stockholmske artist, hvilkens franciserade namn, Lavreince, under ett par decennier hade sin lilla ryktbarhet i Paris. Den moderna franska kritiken har, när den befattat sig med honom, med all rätt påpekat hans djupa underlägsenhet under en mästare som Baudouin, men månne den icke för hårdt bedömt hans konst? Det fanns hos denne man något, som stod i intim samklang med tiden och dess seder. Hvarför skulle eljes gravörerna — och däribland de allra förnämsta, som De Lau-

nay — så ifrigt reproducera hans kompositioner? Det fanns ingen brist på erotiska framställningar, nedskrifna af kvinnokära händer för en kvinnodyrkande publik. Michelange Challe t. ex. eller Quéverdo — för att blott nämna ett par namn — hafva skildrat lika vågade situationer utan att vinna en ens tillnärmelsevis så stor popularitet, och å andra sidan har den talangfulle Jean Baptiste Mallet rivaliserat med Lafrensen i skildringen af hem och interiörer från Ludvig XVI:s tid, men aldrig har vår landsmans öfverlägsenhet så klart stått för mig som vid betraktande af gravyrer efter Challe, teckningar af Quéverdo eller inför Mallets små genrebilder och sällskapsstycken i Hartford House. Den stockholmske artisten saknade eld och nervositet, men hans njutningsdrömmar hade en elegans och en förfining, hans teknik i all dess ibland miniatyrartade utpensling en delikatess, som lät honom förstå denna galanta värld, som på undergångens brant lekte Arkadien.

Hur elegant och fin är han ej i jämförelse med andra utländingar, som framlefde sin tid i Seinestaden, i jämförelse med Schenau eller Freudeberg med deras klumpiga formgifning och gemytlighet. Hans små kvinnor med den skära eller bleka hyn och de lätta dräkterna hafva den artificiella förfining och den konstlade morbidezza, som Trianontiden älskade, och i hans gouachers obeskrifliga skiftning mellan pärlgrått och grönt darrar reflexen af l'ancien régimes sista redan dödsdömda sommardag.

Självporträtt. (Konstakademien).

IV.

LAFRENSENS HEMKOMST OCH SLUTET PÅ 1700-TALETS SVENSK-FRANSKA MÅLERI.

Den 5 oktober 1789 väcktes den hederlige gravören Jean Georges Wille i sitt lugna patriarkaliska hem vid Quai des Augustins af ringningen i Hôtel de Villes larmklocka. Hans dräng, som varit ute för att köpa ved, kom hem och berättade, att alla butiker stängdes, att »les dames de la halle et des marchés» hade öfvermannat vakten i rådhuset, att pöbeln ropade på »bröd» och fordrade, att konungen, som det lofvats, skulle

komma till Paris. Den gamle Königsbergaren, som under de många åren vid Seinen blifvit en äkta parisisk gapstock, ställde sig nyfiken på post i sitt fönster. Vid tre-tiden samlade sig stadsmilisen vid den mest klassiska af världsstadens broar, Pont Neuf. Trumhvirflar genljödo i luften, fanor fladdrade, hästar spändes från fordonen. Det var störtande regn, men Wille måste ut för att själf se, hvad som var på färde, och han lyckades komma fram till Tuileries-terrassen. Därifrån såg han Paris' milis draga ut. Men i lederna gingo kvinnor från hallarna och torgen. De höllo jämna steg med soldaterna och voro beväpnade. Där gingo arbetare från förstäderna med sina skinnförkläden och med första bästa tillhygge i händerna, en lans, en yxa, en hoftång eller ett knifblad, bundet vid ett vedträd. Det var Reine Andus' dag, då tåget gick till Versailles för att hämta »bagaren, bagerskan och den lille bagarpojken», såsom denna folkhop, hvilken saknade bröd, skrek med vilda stämmor. Det var revolutionen, som stod för dörren.

Inom den stora utländska konstnärskolonien i Paris upptogos händelserna mycket olika. Här funnos konstnärer, hvilka betraktade det hela såsom ett öfvergående tumult, och hvilka ej kunde tänka sig den goda ordningen rubbad — t. ex. den störste af tidens konstsnickare, Jean Henri Riesener, som inköpte sina egna praktmöbler med tydlig tro på en snar kontrarevolution, medan andra, som Wille själf, med en förvånande kallblodighet fäste revolutionskokarden i hatten och

gjorde pilgrimsfärder till det antika altare, som i Luxembourgträdgården restes åt »frihetens martyr» — Marat. Det fanns äresjuka unga antiksvärmare, som med hänförelse svuro Davids republikanska fälttecken trohet, och andra veka och förfinade naturer, som hastigt afkyldes från sin hänförelse, och så fort som möjligt emigrerade. —

Den lilla svenska kretsen visade exempel på alla dessa skiftningar. Bland det gamla systemets män var Roslin. Han tillhörde akademiens yttersta höger och dog i rättan tid 1793 samtidigt med själfva den institution, genom hvilken han vuxit sig fast i sitt adopterade fosterland. Genomidealistiskt lagd som Hall var, svärmare i politik som på alla andra områden, klädde han sig först i nationalgardets uniform och emigrerade sedan till den sista trakt, som härbärgerade l'ancien régime, Spaas omgifningar, Coblentz' grannskap. Wertmüller, som dock varit Romafarare och dyrkat »det antika», fann folktribunerna farliga och gaf sig af till Amerika. Hvad Lafrensen beträffar, var hans flykt från Paris föga öfverraskande. Om någon hängde samman med lyxlifvet, rikedomens och nöjets värld, var det han. Clodion själf, budoarernas skulptör, hade spänstighet och statuarisk kraft nog för att på gamla dar mejsla en stor grupp, Syndafloden, à la David. Lafrensen kände sig helt främmande och hemlös i dessa bullersamma och tragiska hvälfningar, förvirrad som en opera-comiquemask, hvilken råkat in i en tragedi, och fortast möjligt begaf han sig hem.

Om allt detta vet man dock endast, att han

i maj 1791 åter var i Stockholm. Dagligt Allehanda för den 31 maj detta år nämner bland anmälda resande »Professor Nicol. Lafrensen från Paris boende N:o 10 Storkyrkobrinken». Så fick det gamla Stockholmsbarnet åter sin hemvist i fädernestadens genuinaste del. Med de sexton år Lafrensen varit i Frankrike var mycket förändradt. Tänker man på konstnärens enskilda lif, kom han hem till en främmande stad, ty nästan alla hans närmaste anförvanter lågo på kyrkogården. Hans syskon och de flesta af hans talrika kusiner, stadsmäklaren Lafrensens barn, voro döda. Hans enda kvarlefvande släktingar voro bröderna Apiarie: kommerserådet Carl Apiarie, hvilkens hustru Catharina Magdalena Lafrensen dött 1778, och direktören Hans Reinhold Apiarie, som var gift med den enda kvarlefvande af hans kusiner, Engel Lafrensen. Den senares dotter Anna skulle blifva Lafrensens arfvinge. Apiarierna voro förmögna och ansedda män af Stockholms medelklass, men knappast några själsfränder till den främmande artisten. Af hans gamla lärare och konstnärskamrater voro också åtskilliga bortryckta. Mästaren från Lafrensens ungdom, Lundberg, hade dött 1786, och hans kamrat, den puckelryggige Hoffman, hade aflidit redan 1780. Af de öfriga franskt skolade målarna hade Per Krafft redan sett sin bästa tid, medan Lorenz Pasch ännu alltjämt, som många förtjusande porträtt visa, bevarade herraväldet öfver sin pensel. Hilleström målade fortfarande lika flitigt och lika ojämnt, den ena dagen en förtjusande interiör med fint

insatta figurer, omgifna af böljande dunkel, och den andra afskyvärda tidsillustrationer af en tölpaktighet utan like. De öfriga tongifvande målarna representerade knappast några franska traditioner. Pilo, den självständigaste begåfningen och den djupaste artistnaturen af dem alla, hade utvecklat sig under studium af nederländarna och skaffat sig en egen färgvision af en romantisk makt, som utom England ej vid denna tid fanns hos många artister i Europa. Masreliez var helt klassiker och den egentlige upphofsmannen och teoretikern för den arkeologiserande konsten i Sverige, såsom utöfvande artist föga njutbar annat än i egenskap af dekoratör. Elias Martin slutligen, som 1791 för alltid återkom hem, hade fått hvarje spår af Vernet utplånadt under sina engelska studier och gjorde nu landskapsmåleriet verkligt bofast i Sverige med sina soliga sommarbilder och sina Stockholmsvyer, skiftande i Bellmans Amaryllisfärg.

I det hela hade konstintresset varit i ständigt stigande. Gustaf den III själf visade hela sitt lif igenom stadigvarande kärlek till konsten, och det är ingen af tidens artister, som han ej uppmuntrat och understödt. Flera af slotten lät han dem prägla och försköna, och hur gifver ej hans paviljong på Haga själfva bouqueten af hans tids stil! I den känner man bäst, hur väl dess ljusa fantasilif passade ihop med hans väsen. Konungens bröder voro båda vänner af målarkonsten och uppmuntrade den, så vidt deras trassliga penningförhållanden tillåto — och stundom mer. Fredrik Adolf,

hvilken själf kluddade en smula, stod som akademiens beskyddare under många år artisterna nära, och de omdömen om konst, som särskildt Fredenheim af honom bevarat i sina dagböcker, vittna om en i det hela öppen och fördomsfri blick. Hvad Sophia Magdalena angår, var den välvilja hon visade Pilo väl snarast uttryck för ungdomshågkomster. Hon kände honom sedan barndomen — han hade ju varit hennes broders teckningslärare. Han var också den ende, som förmått tolka hennes egendomliga, bildstodsaktiga skönhet. 1783 uppsände Pilo också för att visa sin tacksamhet mot drottningen två porträtt, som han utfört af hennes far och mor, »hvarför hon i förbindligaste ordasätt tackade honom och öfverlämnade honom med egen hand en rikt brillianterad Wasaorden, värderad till 1,000 r. s:mt» (Schering Rosenhane till J. v. Engeström den 17 maj 1784. K. B. H. S.) Hertiginnan Hedvig Elisabeth Charlotta däremot hade verkligt konstsinne. Hon dilettanterade själf som miniatyrist, och hennes vakna och lifliga intelligens räckte till för konsten som för så mycket annat. Om landet ej längre ägde någon så drifven kännare som Tessin, hade smaken för målning trängt igenom i vidare kretsar än förr. Rundt omkring i herrgårdarna uppväxte små tafvelsamlingar, om också släktporträttet här spelade den dominerande rollen. Kring akademien samlade sig ett läger af konstvänner — hvilkas dilettantism man fick förlåta för deras intresse. Det var från detta håll, som t. ex. det anslag sam-

Den angenäma konserten.
Gouache af N. Lafrensen d. y.

lades, hvilket satte akademien i stånd att låta Åkerström i Italien fortsätta sina studier.

Själfva akademien, som ännu var i ofullgånget tillstånd, då Lafrensen förra gången var hemma, hade blifvit en fullständig organisation, en verklig modershärd för svenskt konstlif. Af en præses som Adelcrantz, en direktör som Pilo, professorer som Lorenz Pasch och Sergel kunde man vänta det bästa, och faktiskt är, att den undervisning, som meddelades, var synnerligen god och solid. Hur fördragsam man var inom akademien, visar bäst den hjärtlighet, med hvilken Hörberg omhändertogs af dess ledande män, när han dök upp från det okända Småland med sin matpåse på ryggen. Intet temperament var väl mer främmande för den akademiska riktningen än denne romantiske och fromme drömmare med den sagoaktiga fantasien och den koloristiska läggningen. Den stora tillströmningen af lärjungar intygade undervisningens drift och lust, och att kåren bland sina elever utdanat så lysande begåfningar som C. F. v. Breda, Per Krafft d. y. och Lars Sparrgren, blir en oförgänglig ära. Isynnerhet gäller detta Krafft d. y., hvilken som lärjunge i akademien åstadkom de kanske mest bländande debutarbeten någon svensk artist skapat i de för en aderton- och nittonårig yngling rent förbluffande porträtten af Grefve S:t Priest, emigranten, som ingenting lärt och ingenting glömt, (1795) och af Desprez (1796(, det senare en än mer monumental bild. Det var först i Rom och sedan i Paris hos David, som den klassicistiska stilen skulle för-

därfva hans naturs ursprungligen så harmoniska enhet af färgsmak och linjekänsla.

En ställning för sig, ehuru midt i akademien, intog Jean Louis Desprez, den sist införskrifne af de franska konstnärerna, i Sverige. Som arkitekt, elev af Desmaisons, hade han erhållit ett första pris 1776 och därefter 1777 blifvit pensionnaire i franska akademien i Rom. (»Nouv. Archives de l'Art Français» 1874): Redan 1778 var han — som man ser af direktören Viens bref till konstchefen d'Angiviller — i Neapel, på resa till Sicilien för att teckna för M. de Laborde, och han gjorde likaledes en mängd arkitektur-teckningar för abbé Saint-Nons bekanta »Voyage pittoresque de Naples et de Sicile». Under Gustaf III:s Romavistelse 1783 sammanträffade konungen med den unge genialiske och idérike artisten och tilltalades af hans sydländska fantasifullhet och improvisatoriska arrangeringsförmåga. Han uppdrog åt honom att förevige Gustafs och kejsar Josephs bekanta besök i Peterskyrkan under julmässan och anställde honom, som Vien skrifver den 28 april 1784, som chef för »Les Menus Plaisirs» (Lecoy de la Marche: »L'Académie de France à Rome»). Hur imponerande Desprez' gestalt var, trots alla hans personliga svagheter och hans vilda lif, som också det bar prägeln af ett brännande äfventyrstemperament, synes väl af S. A. Silfverstolpes rader om honom (med anledning af Akademiens exposition 1809): »Desprez var icke mindre märklig i afseende på sin personliga talang än genom sitt inflytande på konsten. I det förra fallet liknade han de jättelika

skuggbilder, för hvilka vårt öga ej kan upptäcka någon contur. Allt bar stämpeln af ett fladrande snille. Men detta snille hade bildat sig i en god schola, hvars kännetecken öfveralt röjde sig.»

Som målare — om hvilket här ensamt är fråga — var Desprez framför allt dekoratör. Hans kulisser och operadekorationer, hvilka vi nu blott känna genom de briljanta och liffulla skisserna i Nationalmuseum, voro tidens ögonlust, förverkligade dess drömmerier och allt dess skimmer af teaterromantik. Samma stämning af glansfull opera vidlåder också hans krigsbilder — t. ex. den stora taflan öfver slaget vid Hogland å Rosersberg. Natur eller sanning fanns här icke, men en bländande dekorativ prakt, en hjältedikt i odestil af en berusande retorik. Genom sin verkliga och målade arkitektur, sina klassiska kompositioner, var Desprez en egendomligt romantisk förfäktare af den neoantika stilen, och hans teaterarkitektur har säkerligen haft starkt inflytande på de förändrade skönhetsbegrepp, som utmärka seklets slut och klassicismens inbrott. — Desprez' elever bildade en skola för sig, hvilken ej sällan stod på oklar fot med akademien.

*

I största korthet sedt tecknade sig så det konstlif, hvilket mötte den hemkomne Lafrensen. Ehuru hans ryktbarhet fått parisisk auktoritet, var det svårare för honom än för flera andra af de återvändande svenskarna att finna sin rätta plats.

Han var af naturen fostrad för en speciell konstart, som förträffligt passade världsstaden, men långt mindre Sverige. Huru fria sederna än voro inom det gustavianska Stockholm, de frivola småbildernas publik var fåtalig nog, helst en moralisk reaktion skulle göra sig gällande strax efter den gustavianska tidens slut. Målarens interiörer hade dessutom en parisisk modekaraktär, hvilken trots alla svensk-franska förbindelser verkade främmande. Rik fantasi eller starkt konstnärligt initiativ hade Lafrensen aldrig haft. Några starka försök att blifva svensk interiörmålare gjorde han knappast heller. Så blef följden, att han lade gouachemåleriet åt sidan och återgick till att blifva porträttör i miniatyr. Här fanns också en lucka att fylla. Det hade sedan Lafrensens vistelse i Sverige ej funnits en enda miniatyrmålare af rang i landet, utan konsten hade fallit i händerna på rena dilettanter, som protokollsekreteraren Lundbäck, af hvilken cirkulerade många Gustaf III:s porträtt, hållna en smula i Lafrensens eget manér, men oändligt underlägsna med glåmig och svag färg. Behofvet af en miniatyrist särskildt för hofvets räkning hade låtit Gustaf III inkalla dansken Cornelius Höyer (1741—1804). Denne var elev af Massé och fullföljde hans minutiösa, sirliga och konventionellt förskönande stil. Hans porträtt af Gustaf IV Adolf som barn och af Sophia Magdalena och hennes båda svägerskor äro mekaniska i uppställningen och utan mycket uttryck eller lif öfver ansiktena, men präglade af en ej oangenäm rutin i sin grågröna helklang. Höyers exempel spor-

rade till vidare utbildning en ung landtmätare, som dock var konstnär till hand och hjärta, och hvilken redan en tid försökt sig som miniatyrmålare, A. U. Berndes (1757—1844). Under 1780-talet är han den ende svensk, som förstår ej blott miniatyrkonstens bokstaf men också dess anda, och han anlitades redan nu flitigt. En räkenskapsbok, som han fört och som nyligen kommit i Nationalmusei ägo, visar, hur han begynte kopiera de kungliga porträtten efter Höyer, men snart fick han också måla efter originalen. I hans anteckningar figurerar hela Stockholms societet under slutet af 1780-talet från hofvet ner till bourgeoisien. 1785 har han så t. ex. bland andra förevigat drottningen »à l'antique», mamsell Hagman och Bournonville, 1786 hertiginnan, hertig Fredrik Adolf, Claes Julius Ekeblad o. s. v. Berndes' priser voro låga. Undantagsvis betalar hertig Carl 50 r. s:mt för ett porträtt. Eljes är 20 eller 16,32 r. s:mt det vanliga. Berndes var en samvetsgrann och begåfvad konstnärsnatur med en svärmisk, af det slutande seklets anspråksfulla sensibilitet präglad känsla, men utan riktig originalitet. Under yngre år är det Halls berömda miniatyrer, som spöka i hans hufvud. Han drömmer om deras fria penselföring, deras djärft strimmade fonder i brunt och violett, dräktens friska behandling och tonens glans. Senare imiterar Berndes Lafrensen, som man ser t. ex. på hans porträtt af fröken Sofia Ulrika Conradi (utfördt enligt hans räkenskaper 1793). Det eftersträfvar parisarens distinktion, hans lätta blekhet och hans effekter i hvitt, men

blir maniereradt och kritigt i den hvita dräkten utan att ens tillnärmelsevis nå Lafrensens virtuositet i framställningen af stofferna. Men den vackra fröken är skildrad med ett onekligt behag, och en verklig artists grepp och uppfattning kännetecknа ofta Berndes' miniatyrer. Man betrakte t. ex. porträttet af fru Schröderheim i Nationalmuseum, ty det är säkerligen af Berndes och icke af Lafrensen, som det hypotetiskt uppgifvits. Den sorgliga katastrofen med fru Schröderheims död inträffade ju den 1 januari 1791. Lafrensen kunde således aldrig hafva målat henne »de visu». Men detta porträtt är näppeligen en förminskad kopia, det verkar med sin omedelbara realism som gjordt efter originalet. Berndes' räkenskaper ådagalägga, att han 1789 målat både fru Schröderheim och hennes siste älskare, den vackre petit-maîtren Seele. Själfva utförandet med den strimmade, brungrå fonden à la Hall, och hela det uttrycksfulla och passionerade men osköna verklighetsintrycket, som Lafrensen säkerligen förfinat och eteriserat med ett skimmer af sinnlig kvickhet, talar mer om Berndes än om den gratiöse, svensk-parisiske kvinnosmickraren. Porträttet är emellertid ett förträffligt arbete, raskt och kraftfullt, och visar, hur långt Berndes nådde i sina yppersta verk. Denne begåfvade men vacklande miniatyrist var den ende rival, Lafrensen hade att öfvervinna. Det gjorde han med sin tekniska virtuositet och sin smidiga elegans utan svårighet — och jag vet ej om jag bedrager mig, men de löjliga och uppstyltade angrepp på dem, som frossa i »nuditeter» i konsten,

hvilka man finner i Berndes' skrift »Färgernas Harmoni» (1813), förefalla mig gömma en afundens udd mot deshabilléns mästare.

Lafrensen fick under vintern 1791—92 utföra flera porträtt i gouache för hofvet, särskildt af Gustaf III själf. Ett bref till statskontoret från januari 1792 förordnar om utbetalning till »Hofmålaren Lafrensen» af 50 rdr (säkerligen för några mindre miniatyrer) och Lafrensen hade enligt Gustaf III:s boupptecknin 650 rdr att fordra vid kungens död. Med denna protektion och sitt stora rykte erhöll Lafrensen snart klientel. Men han insåg omöjligheten att se sin ålderdom tryggad utan någon pension och arbetade för att komma på stat. Först efter Gustaf III:s död lyckades han därutinnan. Den 28 juni 1792 fick han kungligt bref på professors namn, heder och värdighet och blef tilldelad en lifstidspension på 500 rdr af slottsbyggnadsfonden — för att »då wi hädanefter vilja förära främmande makters sändebud eller andra wåra portrait, wi alltid må finna tillgång af dem, hvilka hans skickliga hand förfärdigat», och han skulle dessutom årligen utföra »de 2 taflor uti gouache, hvilka han sig sjelf förbundit» (civil-registraturet 1792). — Med undantag af de två gouacherna hade Lafrensen sålunda inga skyldigheter, ty de levererade miniatyrporträtten betalades extra med 50 rdr stycket. Under 1792 målade han fyra sådana porträtt af hertig Carl — till »vissa behof, för att uti Ring infattas» o. s. v. (Bref till Statskontoret af den 5 juli och den 21 sept. 1792.)

*

Lafrensen hade nått hamn och kunde sålunda rent egoistiskt taget med jämnmod se den gustavianska tiden gå i grafven med sin monark och en ny epok begynna. Men djupare sedt måste äfven han känna frosten af den för allt andligt och konstnärligt lif dräpande prosa, som nu bröt in öfver Sverige.

Verksamma ansträngningar gjordes nog för att fortplanta den goda traditionen. Konstakademien arbetade under Paschs direktörskap mer energiskt och samvetsgrant än någonsin, och dess skolor voro fulla, ja, öfverfulla af elever. De offentliga utställningarna, hvilka a'ltid betraktats som ett önskemål, och hvilka under Gustaf III:s tid ej hunnit organiseras, kommo nu i gång allt sedan 1793 och visade förträffliga prof på gedigen och — om man tänker på ett par af utställarna — genial konstflit. Inrättandet af Nationalmuseum röjer samma organisatoriska nitälskan, och den unge konungen lade verkligen i dagen ett intresse för den bildande konsten, som stack af mot hans allmänna andliga apati. Det var icke hans fel, om det af honom bekostade Martelliska tafvelinköpet blott tillförde Sverige senitalienskt kram. Men trots allt måste själfve Fredenheim, konstförhållandenas ledare, erkänna: »tiden under allmän penningebrist, förknippad med mindre värme för konsten, är ej den bästa». Äfven de mest anlitade porträttörerna började småningom se arbetet tryta. Detta gäller Krafft d. ä. och äfven Pasch, som i upprepade böneskrifter till Kungl. Majestät (10 mars 1793, 2 febr. 1799, Riksarkivet) anhåller om förhöjd pen-

sion — första gången för att erhålla den lön, som blef ledig genom Pilos död, andra gången flyr han till konungens nåd för att ej »på min ålderdom återsänkas i samma brydsamma belägenhet, som min ungdom åtföljdt», och »för att utan oro för min bärgning hinna måhlet af den korta tid mig ännu kan återstå att upplefwa». Betänker man, att det är akademiens direktör — alltså landets högst ställde konstnär, som uttrycker sig i dessa bevekande ordalag, får man, äfven om man med skäl lägger både ett och annat ord i skriften på familjen Paschs traditionella förmåga att skrifva melodramatiska inlagor, en sorglig bild af en dåtida svensk konstnärs vanskligheter. —

Men den yttre tillbakagången torde hafva hängt ihop med en stor social förändring, som utmärkte ingången af 1800-talet, och hvilken man bäst kan studera hos den man, som nu blifvit akademiens præses, Fredenheim, och hvilken såsom öfverintendent stod i spetsen för konstförhållandena.

Få människor äro så lätta att komma in på lifvet som Carl Fredrik Fredenheim. Hans outtröttliga skrifklåda, hvilkens brånad ett lif af administrativ korrespondens ej förmått stilla, har sörjt för att vi kunna följa hans lefnadslopp från den stunden, han totade till de första bokstäfverna, till den, då fjädern för alltid föll ur hans styfnade kopistfingrar. Med naiv självbelåtenhet har han i sina dagböcker efterlämnat ett jättelikt lefnadsprotokoll, som icke glömmer ens den likgiltigaste af tillvarons fadaiser — och så mycket är visst,

att en mer genomgående narr får man leta efter. Han var löjlig såsom lillgammalt, otadligt mönsterbarn, såsom fjäskig, uppåtkrypande yngling, för att till sist under mannaåren lysa i ceremonimästarens roll med Polonius' esprit. Som konstchef tror han sig minst vara en svensk Colbert, och långa maximer ur dennes biografi fylla hans anteckningar bredvid pratet om kabalerna i akademien, hemorroiderna och lifvets andra besvärligheter. I grunden älskar han icke artisterna, om han också arbetar för dem med berömvärd, byråkratisk rättrådighet. Deras oroliga temperament begriper han icke. Deras önskningar finner han alltid öfverdrifna, och själf anser han sig förstå konst vida bättre än de där herrarna, »som blott kunna måla ett hufvud i pastell och rita ett landskap i touche». Med allt detta söker man förgäfves i hans anteckningar en enda vändning, som visar, att han inför konsten känt en smula af den heliga rysningen öfver ryggen, och karaktäristiskt nog är, att han helst resonerar estetik med — Fredrik Sparre, riskansleren, bedröflig i åminnelse. Vi se de båda herrarna språka om »manér, antique och style», Fredenheim med sin viktiga näsa och Sparre, såsom Pasch utan att smickra målat honom med detta hufvud »qui avait tout du ballon hors la faculté de s'élever».

Med allt detta var Fredenheim personligen en hedersman af mycket lofvärd drift, flit och pliktrohet. Största tacksamhet känner man till honom för hans arbete med Museum. »Detta Museum» — heter det i hans Diarium från 1797 — »har från bör-

jan besynnerligen men fruktlöst varit contrarieradt af kunnige och okunnige, hos de förra af en jalousie, icke ovanlig hos lärda och poeter, hos de sednare af en icke ovanlig hos dumheten och högfärden. Men af Konungen och Hertigen Regenten har det genast blifvit protegeradt till en grade at befrämja det hela om ej just fullkomligen detailerna af den inrättning, hvars föremål är et äreminne af Gustaf III och varit af Gustaf IV Adolphs dyrbaraste egendom.» Äfven för akademien kunde han genom sin kredit hos konungen, hvilkens pliktkära inskränkthet ej stöttes tillbaka af öfverintendentens pedanteri, uträtta mycket godt. Men hela typen af en dylik konstchef visar anryckandet af en ny tid. Akademiens förste præses, Tessin, grand seigneur och konstälskare utan like, hade med glansen af sin rang och sitt inflytande förhöjt det nyss ur handtverket skilda konstnärsyrket. Hans efterträdare, Hårleman, Cronstedt och Adelcrantz, voro artister, hvilka på samma gång intogo en betryggad rang i samhället. Med Fredenheim kom skrifvaredömet för första gången i spetsen för konstlifvet. Den gustavianska epoken med sin stämning af krig, dikt och konst, med adelsväldet och zigenarlynnet, voro borta, och ämbetsverkens, de borgerliga näringarnas, riksdagarnas Sverige på väg att utbildas. Det osynliga i luften, som gör en epok poetisk och konsteggande, var borta. — Det var af detta, som artisterna åldrades och förstummades utan att själfva förstå det. Men mest bidrog klassicismen, den torra linjestilen att fördärfva det svenska måleriets traditioner.

*

Lafrensen, hvilken rest från akademien såsom frondör, kom tillbaka såsom en fridens man. Han var gammal vorden med en trött konstnärs och njutningsmänniskas dubbla ålderdom. »Den snälle» Lafrensen, som Fredenheim kallade honom, höll sig lugn och stilla, och var han uppe på sammankomsterna hörde han nog till den »halfva akademi», som stod på præses' sida och följde honom hem efter diskussionen. »Aftonen var lugn, douce och upplyst af månan, så att jag promenerade med halfva akademien, som hade samma väg,» skrifver Fredenheim. Man ser de goda gamla herrarna med sin præses vandra vid Röda Bodarna.

Lafrensens anseende inom akademien bevittnas af, att ett helt parti ville hafva honom och Martin invalda i den s. k. rådslagen, den beslutande delen inom institutionen (skrifvelser därom af den 5 sept. 1795, 12 mars 1796, finnas i Fria Konsternas Arkiv och i Riksarkivet). Ännu 1800 föreslogs han till professor, men Fredenheim hade säkert hans bemyndigande, då han härtill svarade, att Lafrensen ville lefva i lugn.

Hvad man känner om Lafrensens yttre lif under dessa år, stammar också från Fredenheims diarier. I dessa nämnes han åtskilliga gånger mellan 1797 och 1800. Fredenheim besöker honom och betraktar de historiska gouacher, som han förbundit sig att göra. Gustaf IV Adolph resonerade själf om motiven för dessa kompositioner med Fredenheim, hvilken den 11 dec. 1798 föreslog »Nicodemus Tessin, som presenterar sina planer för konung Carl XII». Blef stämningen cordial

under Fredenheims besök i miniatyristens atelier, kunde Lafrensen taga fram några af sina gamla gouacher från Paristiden och förlusta den svenske »Colbert» med dessa små eleganta frivoliteter. Och ännu 1800 hade Fredenheim ett långt samtal med konstnären om hans historiestycken. Småningom tröttnade Lafrensen på dessa historietaflor, gammal som han var. Efter 1800 synes han hafva sluppit utföra de betingade gouacherna. Den sista daterade miniatyr jag sett af hans hand är också från 1800. — Till offentligheten kom hans konst på utställningarna. —

Akademiens första utställning af sina ledamöters arbeten ägde rum 1794 (den första offentliga af elevarbeten 1784), men som för dessa expositioner först kataloger från och med 1798 trycktes, kan man ej med bestämdhet säga huruvida Lafrensen dessförinnan i dem deltog. De knapphändiga redogörelser, som i den dåtida pressen understundom förekommo om dessa utställningar, nämna dock icke Lafrensen, hvarför han i hvarje fall ej uppmärksammats, om han utställt. Af de tryckta katalogerna lära vi, att han exponerade 1798, 1800, 1801, 1804 och — 1809, då en akvarell af honom, tillhörig Masreliez' utställdes, ehuru han icke längre var i lifvet. Redan 1798 hade han emellertid kommit i skuggan, och på 1800-talet lade sig glömskan allt djupare kring hans namn. De utländska resebeskrifvarna, som på 1790-talet ännu besöka hans atelier och nämna honom bland det svenska konstlifvets notabiliteter (Schadow 1791, Fortia de Piles 1791—92, Acerbi 1798), sluta nu att tala om honom.

Den sista publiken lämnade kring 1798—1800 den gamle konstnären, hvilken af försvagad syn dessutom hindrades från vidare verksamhet.

Detta är, hvad som kan anföras om Lafrensens konstnärsverksamhet efter återkomsten 1791. Ännu sparsammare flyta notiserna om hans privatlif under denna tid, så sparsamt, att man knappast skulle veta något därom, såvida vi icke ägde kvar ett underbart skuggspel från dessa dagar. Det är Sergels karikatyrer. Med öfverlägsen fantasilek gifva dessa speritningar en fortlöpande skildring af just detta skedes artistlif. Det är en aristofaneisk komedi, i hvilken en skönhetsdrucken konstnär tar sin hämnd på en oskön värld. Den store preussiske bildhuggaren G. Schadow, som 1791 besökte Stockholm och därvid flitigt umgicks med Sergel och Lafrensen, har i sina bref lämnat en mängd intressanta ströanmärkningar om det dåtida Stockholmslifvet. Han finner de svenska artisterna lika älskvärda som lättsinniga och lata, och utbreder sig såsom förståndig nordtysk öfver »das schwelgerische» i det svenska umgänget. Sergels teckningar lära oss också, att Bellmansluften ännu i 1800-talets början fläktade öfver Fredmans och Ullas stad, och hans ritningar skildra drastiskt konstnärskretsarnas fester, spelpartier och picnic'er — utflykter till Nyckelviken och Kräftriket, glada tillställningar med aktriser och dansöser, med vin, dobbel, sång och natursvärmeri. Lafrensen är i denna Sergelska komedi icke någon af hjältarna såsom Desprez eller Masreliez, hvilkas öfverlägsenhet lyser igenom själfva karika-

tyren, men ej heller en så fräckt behandlad Pulcinella som Elias Martin, storätaren och bildbibelmånglaren, öfver hvilkens beskedliga, platta skalle mästarens hela olympiska åska urladdar sig. Lafrensen är med uppnäsan i sin runda ansiktsoval skildrad som den godsinte betraktaren, seende på det hela med en åldrad och uttröttad njutningsfilosofs välvilliga leende, ensamt bragt ur humör vid spelbordet och därför också förevigad med en sur min, när han tappar på Boston. Den »snälle» Lafrensen hörde under hela denna tid till Sergels intimaste krets. Själf har målaren för att göra vännen glädje afmålat hans barns mors, Anna Rellas, liffulla och ståtliga drag, och ännu de sista åren af hans lefnad finner man Lafrensen som gäst hos Fredrika Löw, Sergels sista »amante en titre», det gustavianska Stockholms Aspasia. Det var i denna krets Lafrensen sökte glädje och förströelse, när hans ögon ej längre orkade arbeta och stillheten i hans hem blef den gamle parisaren tryckande. Men från och med 1800-talets början, då den verkliga ålderdomen kom, torde han framför allt hafva lefvat stilla i sitt hem. Lafrensen hade vid återkomsten från Paris först bott i Storkyrkobrinken, men flyttade sedermera till Klara, där 1797 års mantalsförteckning visar honom boende (kvarteret Sporren). »Professor Nils Lafrensen. 1 jaktvagn, 1 par Equipage hästar, 1 Piga, Drängarne Wernberg och Nyström.» Denna lyx med hästar och två drängar tog snart slut. Ännu 1807 hade han dock, som man ser af mantalsförteckningen — han bodde nu i kvarteret Elefanten — dräng, piga

och hushållerska. Den sista hette Maria Brun, och kanske stod tecknaren R. W. Brouhn († 1882), hvilken ägde en samling Lafrensenska skisser, i släktskap till henne. Boupptecknigen öfver Lafrensens hem visar ännu i all anspråkslöshet det drag af förfining, som verkligt förfranskade svenskar sällan lägga af. Någon egentlig atelier tycks den gamle konstnären åtminstone på slutet ej hafva haft, men i hans sal stodo arbetsbordet af al och ritpulpeten af mahogny. Eljes finnes i denna inredning blott ett rum af intresse. Det är Lafrensens sängkammare, i hvilken han samlat allt han kunnat hemföra af Pariserlyx, och hur karaktäristiskt för den gamle kvinnodyrkaren och alkovskildraren är icke detta sofrum med sin budoarstämning! Rummet är hållet i den blekgröna skiftning, som han alltid älskat. Gardinerna voro af grön taft, länstolarna klädda med grön damast. Det stockholmska solljuset bröt sig mot ljuskronans kristallprismor, och »La Fidelité i Gips» — en guddom tillbedd med ironisk kult af de flyktiga liaisonernas och de eleganta kärlekssvekens förhärligare — speglade sig jämte »fruntimmersbureaun af mahogny», på hvilken den stod, i »trumeaun». — Hur erinrar icke allt detta om mästarens egna interiörer! Och än starkare blir intrycket häraf genom sängen med dess gröna sparlakan. Är det icke samma praktfulla himmelssäng med plymer på baldakinen, hvilken som en altarbyggnad är införd i så många af hans kompositioner? Till denna stora franska säng, i hvilken den hemkomne parisaren kunde drömma om sorlet från boulevarden

och franska kvinnoröster, kom sjukdomen och sedan en vintrig snömorgon döden. Den 6 dec. 1807 afled Niclas Lafrensen 70 år gammal.

*

I det föregående kapitlet om Lafrensens Pariserår är konstnärens verksamhet som skildrare i gouache af franska seder och oseder tecknad, men denna sida a fhans konstnärsskap, hvilken framför allt gjort hans namn ryktbart, fick, som redan antydts, icke någon fortsättning hemma. De prof på hans konst i denna riktning, som funnits i Sverige och ännu finnas kvar här, såsom t. ex. de fyra från Drottningholm till Nationalmuseum öfverflyttade gouacherna, äro säkerligen utförda i Paris eller utgöra, när så icke är fallet, variationer af förut behandlade motiv, som han också upprepade i olja och teckningar. I den Hammerska samlingen finnes ännu kvar ett utkast till en eljes okänd komposition af Lafrensen, stammande från konstnärens sista Parisertid, som i detta hänseende är lärorikt att studera. Det är en ung mor, lekande med sitt barn i ett i grönt hållet rum, af hvilkets möbler ensamt en secrétaire med pulpetaktig klaff utförts. Endast moderns hufvud är fullt färdigt i miniatyrfin, rosaskimrande modellering. Eljes är det hela blott antydt, och konstnären har aldrig fått lust att fullborda detta förtjusande utkast. Man vill häraf draga en slutsats, som andra omständigheter styrka, att Lafrensen fann sitt gouachemåleri vara en för ömtålig planta

för att kunna acklimatiseras vid Östersjön. Några verkliga bemödanden att förändra ämnessfär och afbilda det svenska lifvet gör han icke. Ty näppeligen kan man som sådana försök nämna de tillfällighetsbilder i olja eller akvarell, som han då och då på beställning utförde under sina senare år. Sådana äro t. ex. ett par gratulationstaflor, såsom den lilla namnsdagsbild öfver en dam vid namn Edel, uppvaktad af en amorin, som från öfverste Bloms samling kommit till Hammers, eller den vida vackrare, som föreställer, hur fru Jeana Rejmers, sittande i en björkdunge på sitt landtställe vid Erstaviken, lyckönskas af sina båda niècer, fröknarna Gother och v. Schoting (1794, öfverstelöjtnant af Petersens). Båda dessa äro utförda i olja, och ej heller den senare kan, trots frisk färg och vacker behandling af de unga damernas sidenklädningar, verka som de Lafrensenska gouacherna från den parisiska tiden. Den åldrade konstnären är icke hemma i svensk natur, och när han lämnar gouachetonens mattglänsande samklang blir hans färggifning ointressant. Den enda efterblomstringen af de Lafrensenska gouachekompositionerna finner man således i de små historiska kabinettmålningar, som han förpliktigade sig att utföra, när han erhöll sin pension. Enligt bestämmelsen i pensionsbrefvet skulle han utföra tvenne sådana årligen, och de skulle sålunda, såsom Fredenheim skrifver, med tiden kunna bilda »et mycket skiönt litet Cabinet, som behagade Konungen». Mellan 1793 och 1807 borde Lafrensen alltså hafva utfört 28 stycken dylika

små anekdoter. Lyckligtvis slapp han dock ifrån för bättre köp. Ett år utbytte han t. ex. dessa historiska uppgifter, som så litet passade honom, mot att göra ett porträtt till häst af Gustaf IV Adolf för ryske ministern Rehbinin, en nu förlorad bild, som säkerligen icke var utan komik. Ännu år 1800 plågar Fredenheim, som man ser af diariet, Lafrensen med förslag för hans »historiestycken i miniature», men sannolikt är, att han på äldre dagar befriades från denna tunga. Åtminstone finnas af dessa historiestycken icke fler i behåll än två på Nationalmuseum och fyra på Drottningholm — och det är Gudi nog.

Smaken för små bilder ur fransk historia hade under Ludvig XVI:s tid blifvit ett mod, som Hall, Fragonard och andra öfverflyttade till den rena porträttbilden. Går man igenom kopparsticksportföljer från dessa decennier, finner man ej sällan, vid sidan af de akademiska, romerska och grekiska motiverna, små scener ur Frankrikes häfder, särskildt från Valoistiden och Henri IV:s ålder. Ett halmstrå kan visa, hvart strömmen flyter, och så obetydliga dessa bilder äro, gifva de en aning om den nationella romantik, som spirar vid århundradets slut och som i tragedien representeras af De Belloy. I Sverige hade Gustaf III på scenen gifvit en lång följd af historiska tablåer, och Lafrensens små bilder kunna — så paradoxalt det låter — kallas de första svenska historiemålningarna. Att det blef i den galanta budoaranekdotens form, de fosterländska häfderna först presenterade sig, är ett uttryck för tidens anda, och

den historiska anekdoten, som låter det förgångnas inre lif och stämning ersättas af en situations ytliga teaterintresse, dröjde med sin omåleriska, litteraturillustrerande tendens ännu kvar hos nästa århundrades så välmente, varme och — enkle grundläggare af det svenskt historiska måleriet, Sandberg. Hvad Lafrensen småbilder beträffa, äga de trots all möda konstnären gjort sig för att — som Fredenheim skrifver — träffa »personernas caractère och den tidens ameublement och costume» ej en fläkt af historia. Konstnären sökte betvinga sin smak för det täcka och eleganta och låta figurerna få en mer imponerande hållning, men lyckades blott åstadkomma stela små skuggspelsdockor i besvärade ställningar, utförda med småaktig teckning. Hans Gustaf Wasa och Gustaf Adolf verka barnbilderbok, där de med så förnumstig högtidlighet bära sina kostymer, att man drager på munnen och erinrar sig Lafrensen den äldres tafatta små kopior af Gripsholms gamla fursteporträtt. Ensamt några kvinnliga figuriner, som Ebba Sparres i skildringen af drottning Kristinas besök hos Salmasius (i Nationalmuseum) eller Ebba Brahe, (Drottningholm) som böjer en späd och sidenhöljd figur för att rita sin vers på slottsrutan, kunna fängsla i dessa små arbeten, i hvilka endast en delikat behandling af stofferna talar om den forne mästaren.

Men i stället vände nu Lafrensen hela sin energi åt ett fält, som förut blott varit sidoordnadt i hans produktion, porträttminiatyren, och den förmåga att lefvande återgifva den individuella fysio-

nomien, som utmärker dessa små bilder, betecknar konstnärens sista utveckling. Hans parisiska gouacher hafva öfver figurernas ansiktsuttryck en tröttande enformighet, och äfven de få Pariserminiatyrer jag känner verka mer genom uppställningens elegans och färgtonens grönbleka harmoni än genom några försök att åstadkomma likhet och individualitet. Så mycket större prof på den gamle miniatyristens utvecklingsförmåga äro dessa ålderdomsverk, hvilka röja en skicklig karaktärstecknare med en långt friare behandling af elfenbenet än man finner i åtminstone de kända af hans äldre porträtt. Liksom Hall i Frankrike afbildat l'ancien régimes sista släktled, är det den gustavianska tidens sista generation, som Lafrensen förevigat, och öfver hans porträtt som öfver Halls faller det halft omedvetna vemodsdraget från en ålder, som går under. Lafrensen har målat en stor del af societeten med konungen i spetsen. Konstnären har framställt Gustaf III under hans sista år, stående klädd i svenska dräkten i ett praktfullt rum å Stockholms slott med hermelinsmanteln på en länstol bredvid sig. Meningen har tydligen varit att skapa en ceremonibild i liten skala. Man ser det på hela interiören, liksom på konungens paraderande hållning med den klassiska Rigaudska fotställningen, men färgen saknar öfvertygelse. Som dokumental studie af konungen under hans sista lefnadsår har taflan ringa intresse. Minspelet är så dödt och stelt, att bilden knappast gjorts »de visu». Ett mindre bröststycke af konungen med gröngrå bakgrund, hvilket liksom de analoga bil-

derna af Sophia Magdalena och Hedvig Elisabeth Charlotta hamnat i Nationalmuseum, öfverträffar i sin anspråkslöshet vida den pretentiösa och tråkiga statmålningen. Af en räkning bland Gustaf III:s boupptecknings handlingar framgår, att Lafrensen äfven utfört ett gouacheporträtt i helfigur af kronprinsen. Det torde nu vara försvunnet, men är knappast att sakna. Icke ens när artisten får en uppgift, hvilken synes så danad för hela hans natur, som att i färg prisa Sofie Hagmans skönhet, lyckas han åstadkomma något synnerligen intressant. Det porträtt, han 1795 utförde af henne (Nationalmuseum) och där hon är framställd som en furstlig Venusprästinna med rosenguirlanden i sina händer vid ett offerfat, hvilkets rökelse hyllar hennes fägring, är behagfullt tänkt, men utfördt med trött hand, och de obeskrifliga reflexerna, som skimra öfver hans äldre gouacher, hafva här förflyktigat för en prosaisk, grå ton. Porträttet har dock mycket lidit af tidens tand och var kanske vid sitt första framträdande mer värdigt artist och föremål. —

Äfven de bilder på elfenben, hvilka Lafrensen utfört af de andra kungliga familjemedlemmarna (Sofie Hagman hörde nästan till familjen) äro föga lyckade. Han har producerat sådana i långt större antal än vi nu känna. Ensamt 1792 målade han, såsom handlingar i Statskontoret visa, till presenter åt de sändebud, som kommit hit för att besvara notifikationen om Gustaf III:s död, trenne porträtt af hertig Carl. Dessa och dylika porträtt gingo till utlandet, men rätt vanliga här hemma

äro hans glasaktiga och bleka bilder af Gustaf IV Adolf (Friherre E. Cederström, Hammerska samlingen).

En helt annan vitalitet ådagalägger den mängd privatporträtt Lafrensen utförde mellan 1791—1800. Anslaget i färgen är i dessa miniatyrer till och med klarare och käckare än i hans gouacher om också ej af samma harmoni. Ehuru penselföringen aldrig eftersträfvar den Hallska bredden, men fasthåller vid ett vekare, mer punkteradt och smeksamt manér, vidlåder intet smått dessa förträffliga små bilder. Karnationen är hög och frisk, stundom, särskildt i porträtt från de första åren i Sverige, stötande en smula i karmosin. Hårbehandlingen äger en lätthet, en elegans i skildringen af lockar och bucklor, hvilka nu börja frigöras från pudret, som är förtjusande, och i framställningen af dräkter, särskildt tidens hvita tyller, siden och musliner, är målaren en fullkomlig mästare. Det är icke möjligt att här dröja vid alla dessa små bilder, men några af de bästa må nämnas. Signeradt redan 1790 och sålunda ännu utfördt i Paris är ett vackert litet barnporträtt, en brunögd gosse i tillknäppt grå jacka med en blond lugg i pannan och en rolig, trubbig liten näsa. Det är en mycket täck liten bild (grosshandlare S. Josephson). Från tiden strax efter hemkomsten, 1790-talets första år, stamma flera af Lafrensens friskaste miniatyrer. Under det varma mottagande han först erhöll fick den stockholmske konstnären, som så länge varit hemifrån, en andra vår. Jag erinrar om det förträffliga porträttet af fru Kata-

rina v. Jacobsson i Nordiska museet. Den medelålders damen i klassen mellan adel och bourgeoisie med värdighet och välmåga parade i sin apparition kan icke tecknas bättre än i denna fru med de stora hårbucklorna under den plymprydda hatten, det lifliga leendet och det rosiga hullet. Med lika säker och lätt hand har Lafrensen målat hennes anförvanter, hofsekreteraren Paul v. Jacobsson och dennes fru, båda med samma världsglada och friska stämning öfver ansiktena. Till samma period hör bilden af bruksägaren Christian Dybeck, hvilkens ståtliga fysionomi med den höga tänkarpannan och det fina, voltaireska leendet öfver munnen — ett äkta utseende från 1700-talets slut — Lafrensen vid samma tid (1791?) förevigat å en utsökt, stor miniatyr. Frisk och klar är också den lilla bilden af Johan Gabriel Oxenstjerna, hvilken in i ålderdomen tycks besuttit en oförgänglig, flödande ungdom. Några alldeles förtjusande damporträtt visa Lafrensen som den kvinnans förhärligare han alltid varit. Ett från retrospektiva utställningen kändt porträtt af en ung fru, som öfver tjugufemårsåldern bevarat ett vackert, litet trött barnansikte, gifver prof på hans utsöktaste känsla och lättaste penslar med det luftiga håret och den fulländadt skildrade dräkten. Ett annat porträtt af en ung dam — denna säkert ej gift — med ett litet drag af spotskt virago öfver sin dristiga, uppnästa fysionomi, är kanske än mer artistiskt utfördt (båda i grossh. J. Settervalls samling).

Men Lafrensen höll sig icke länge på denna

höjd. Ögat mattades mer och mer, teckningens och färgens energi tynade småningom helt och hållet bort.

Också kommer konstnären från och med tiden kring 1797 ur leken, och Fredenheims diarier gömma ekot af hans klagan öfver brist på arbete. Nya medtäflare växte fram, och den gamle mästaren fick upplefva förödmjukelsen att se sig slagen ur brädet af unga och segerrika konkurrenter. Den förste, som lyckades blifva hans medtäflare, var en elev från Konstakademien, lärjunge till Hilleström, Lars Sparrgren (1763—1828). 1794 agrée af Konstakademien, verkade denne redan nu i Stockholm som miniatyrmålare och torde (jämte den gamle medtäflaren Berndes) varit den förste, som tog klientel från Lafrensen. Ett par bref från honom till hans kamrat, arkitekten Carl Gjörwell, lära oss, att han vid den tiden bodde hos en vän och gynnare, kramhandlaren Schwartz, och att han 1795 redan utförde det porträtt af konungen, som skickades till en af dennes projekterade fästmör — Louise Charlotte af Mecklenburg-Schwerin. 1796 målade han hertig Carls maka, mamsell Hagman, m. fl. »Jag har varit beständigt occuperad och skulle visst ha lust att dröja hemma ännu ett åhr, men det lärer ej kunna ske.» Orsaken till att han ej kunde stanna var, att han erhållit resestipendium. Han afreste 1796 till Paris och förblef därstädes till 1805, men hemsände flitigt arbeten, hvilka mycket beundrades. Att denna entusiasm, hvilken till och med lyser igenom i tidningarnas så torftiga konstanmäl-

ningar, var berättigad, det visar ett enda ögonkast på hans självporträtt i Museum och Konstakademien. Om den gamle Lafrensen stannat framför dessa miniatyrer, måste han på en gång beundrat dem och känt sig främmande inför dem. I dessa bilder finnes en återglans af det förra seklets ljusa lynne och lätta handlag, men dessutom något nytt, ett sken af inre romantik, ett spel af clair-obscur, en subjektiv självmedvetenhet, som låta ana en ny tid. Liksom i Isabeys miniatyrporträtt försmälte i de bästa af Sparrgrens verk det döende seklets elegans och det begynnandes längtan och melankoli till en utsökt, ömtålig skönhet. Medan Sparrgren låg utrikes, var det två andra miniatyrmålare, som ställde den åldrade Lafrensen i skuggan, båda långt gröfre och mer okonstnärliga naturer — den svenske fortifikationsofficeren Jakob A. Gillberg (1769—1845) och venetianaren G. D. Bossi (1765—1853). Gillberg, hvilkens far, den kände gravören, var professor vid Konstakademien, hade utbildats vid Röda Bodarna, och därunder som miniatyrmålare handledts af Höyer. 1790 reste han utrikes på studiefärd och vistades i Holland, Frankrike och England. I skiftet mellan 1795 och 1796 synes han hafva återkommit till Sverige. Sparrgren skrifver därom till Carl Gjörwell den 15 januari 1796: »Nyligen är Gillberg hemkommen från utländska resor som gift man med ett tyskt fruntimmer, som skall täfla med de första att spela viol, hon sjunger och spelar claver à merveille (Antoinette-Marie Crux). Hon är qvar ännu i Götheborg. Gillberg

har måst lämna sina arbeten där på en tid, emedan han fick befallning att resa till Stockholm för att måla Konungen och Hertigen. Sedan reser han dit igen, för att sluta 90 porträtter som äro i arbete. Jag tviflar ingalunda på antalet — af de arbeten han visat mig dömer jag, att han avancerat i konsten.» Kort därefter anmärker också gubben Gjörwell i bref till sonen: »Din Sparrgren har fått en farlig rival uti Gillberg.» Gillberg fick äran att måla konungens frieriporträtt till Baden, och genom protektion framför allt från hertig Fredriks sida blef han 1798 professor vid akademien och ungefär samtidigt utnämd till — kapten. Den då berömde artisten hade, som Sparrgren skrifver, nog avancerat i konsten under de utländska läroåren och särskildt förvärfvat en korrekt, ibland till och med fin teckning. Men af målare fanns ej tillstymmelse hos honom, och hans färgsinne tyckes vara fullkomligt suggereradt af de svenska uniformsrockarna. Han inbillar sig öfversätta Breda i miniatyr, och hans porträtt verka som kalla porslinsmålningar. Han eftersträfvar Bossis våldsamma eller Sparrgrens smältande kolorit, men är alltid lika obehaglig i sin kalla, liflösa färg med skuggor som likna blånader, bordeauxröd karnation, och håret behandladt som hvart strå vore vridet på ståltråd. Gillberg gjorde klokt i att öfvergå till en silhuettaktig teknik med svart på hvitt, och de tallösa miniatyrer han i ritmanér utfört äro utan tvifvel hans bästa. De hafva en viss hård och klar skärpa, en uppexercerad skicklighet med taktfasta tempi, som ej är

utan karaktär och lämnar ett lärorikt vittnesbörd om den brist på känsla för det måleriska, som vid denna tid lät ytkonstens utöfvare gå öfver från färgplanet till konturen.

Bossi, som anlände till Sverige 1797 — den 9 augusti detta år gjorde han sin uppvaktning hos Fredenheim — och stannade till 1812, var också han framför allt en skicklig, ja, ofta utsökt tecknare, och den brännande färggifning han gaf sina porträtt visar trots all våldsamhet mindre af kolorist, än målaren i sin egenskap af venetianare måhända inbillade sig. Konstnären, som hade en sydländsk äfventyrares inställsamma elegans, blef aristokratiens bortskämde skildrare och skar i Sverige ära och guld med täljknif. »Bossi förtjenar stora pengar tagandes 50 rdr för hvarje af honom p r o l o n g e r a d fysionomi,» skrifver gamle Gjörwell, kanske med en invärtes suck öfver sina växlar. Af Bossis egna meddelanden se vi, att han var en gärna sedd gäst i societeten och medlem af »le club des ministres». Är det återglansen af de stockholmska festmiddagarna, som lyser öfver hans kavaljerers ansikten? Men äfven sex sorters vin skulle knappast kunna förklara de kulörer af brons och koppar, som han består den dåtida svenska adeln till karnation, och vi betvifla i det längsta, att t. ex. en gammal, i ämbetsverk och konseljer åldrad excellens som grefve Ruuth 1797 såg ut, som han nyss hemkommit från tropikerna.

Det hindrar icke, att Bossi utfört briljanta miniatyrporträtt af öfvertygande kraft, beundrans-

värda genom teckningens uttrycksfullhet och modelleringens fasthet. Han bygger upp ett ansikte med en monumental styrka, som ej är vanlig på det glatta elfenbenet, och äfven kulören är mången gång bländande i sitt furioso. Ypperlig stoffmålare, skildrar han som ingen annan den blommiga nettelduken och de rutiga sidena, moderna vid denna tid, och t. ex. hans förtjusande bild af Marianne Ehrenström 1799 har hela den stora men anspråksfulla Corinneromantiken från seklets början.

Om de öfriga miniatyrmålarna är föga godt att säga. Det gäller både en resande utländing, som G. Rota (i Sverige kring 1806—10), hvilkens porträtt af Masreliez dock ej är utan en viss intimitet i karaktäriseringen af målarens grofva, en smula mjältsjuka ansikte, och de svenska målarna i smått, af hvilka äfven de bästa och mest samvetsgranna, som J. E. Bolinder (1768—1808), den snart till Finland afreste Le Moine (1780—1859) och G. Andersson (1788—1833), alla äro släta och ointressanta. Skönhetsglansen, behaget, stämningen äro borta, och miniatyrmålarna blifva då de tråkigaste af fotografer, hos hvilka en oharmonisk färg utan innebörd blott förvirrar verklighetsintrycket.

Så framträder också i miniatyrens lilla lifsafspegling den brist på elegans och förfining, som utmärker den generation, hvilken skulle behärska det nya århundradets början, och huru väl förstår man icke, att den åldrade Lafrensens konst med den ömtåliga glansen, den luftiga, erotiska

stämningen, den siratliga elegansen skulle duka under för det brutalare, hårdare uppfattningssätt, hvilket artister som Bossi företrädde. Det är också med ett oförnekligt vemod, som man betraktar Lafrensens sista miniatyrer, de äga något af vissnande blommors sjuka, men in i det sista utsökta leende. Hur gammal målaren blir och hur trötta hans vid loupen och elfenbenet utslitna ögon, aldrig mister hans blick skimret öfver världen. Det är alltid samma ljusa tonstycke i blekgrönt, vårhvitt och rosa, som han spelar, samma täcka melodi om ungdomslust och kvinnlighet, men musiken blir blott allt svagare, allt mattare, som hörd från fjärran. Hans hand blir maktlös och förslappad, men aldrig simpel, hans pensel kraftlös, men aldrig tölpig eller oharmonisk. Den stora miniatyren af Mathias Skiöldebrand från 1797 är det yppersta profvet på konstnärens sista verksamhet. Hvad den är älskvärd i all sin förbleknade svaghet! Mannen, som den framställer, står på sin lefnads höjd, och han ägde, oss veterligt, intet öfverväldigande intresse. Han slutade som generalkonsul, och på en vän af fint bord, väl tempereradt vin och små, med lågmäld munterhet hviskade frivoliteter tyda hans litet släta anletsdrag. Men konstnären har gjutit kring hans figur en förgången tids silfverton och lagt kring hans mun sin egen ålders milda och världsälskande epikureism.

De senare verken blifva blott allt blekare och tunnare. Några fruntimmersporträtt från denna tid mellan 1797—1800 (en med det nya seklets ingångsår daterad dambild är det sista arbete jag

sett af hans hand) förekomma som skuggor, men utan något dystert eller spöklikt, koketta skuggor af lifsyra väsen, som en gång dansat på röda klackar, spetsat körsbärsmunnarna till franska komplimenter och lett under det hvita pudret. De verka som minnesbilder, hvilka den gamle konst-

Damporträtt af N. Lafrensen d. y.

närен under sina sista arbetstimmar roat sig med att dikta på elfenbenet, och i dessa damporträtt med de blekhyllta tonerna och de inslumrade leendena dör som i en suck af öm hågkomst Niclas Lafrensen d. y:s konst.

*

Tiden kring 1807, då Lafrensen slöt sina ögon, betecknar afslutningen på en stor omgestaltningsprocess. Också i det aflägsna Sverige hade re-

Damporträtt af N. Lafrensen d. y.

volutionen brutit in 1789, men efter mordet på Gustaf III, den enda tragiska handlingen under omhvälfningarna här, skulle den fortgå i stillhet hela tjugu år. Först 1809 var dess arbete slut, då den nya grundlagen gaf den slutkämpade ståndsstriden sin definitiva sanktion, samtidigt med att den segrande medelklassens borgerliga ideal och åsikter småningom tillkämpat sig herraväldet. Hur mycket af samhällelig förkofring denna inre omgestaltning förde med, ett saknades under dessa

den nyktra självkännedomens läroår, ett, som dikt och konst hafva svårt att umbära: den poetiska fläkten. Det saknades de stort tillskurna figurerna, som också gifva hvardagsmänniskorna aning om större mått, de glansfulla, symboliska handlingarna, som sätta inbillningen i rörelse. Hvem skall någonsin kunna tolka den stämning af grå saknad, som kändes, när den oåterkalleligt sista strimman af Sveriges storhetstid sjönk i dunklet? Det föll en skugga öfver lifvet, när de illusioner, som ännu Gustaf III med sin elektriserande energi förmått meddela sitt folk, alldeles försvunnit. Men denna nya, betänksamma och tröga rytm öfver blod och tankar kunde det artistiska lifvet från den gustavianska tiden icke bära, och under 1790-talets frostvintrar förfrös det och stelnade. Och faran blef här långt värre för konsten än för dikten. Ty af de två riktningar, som runno upp vid 1700-talets slut, och hvilka det döende seklet lämnade det kommande i arf, romantiken och klassicismen, valde den svenska dikten den, som var verkligt ny. Det var den inhemska markens föryngringskraft, befruktningen från den fosterländska torfvans och det egna jagets källsprång: romantiken. Låt dikten hos Leopold stelna till iskristaller af tankar, som för tjugu år sedan haft lifsvärma, låt Valerius' kälkborgerliga vissångare följa efter Bellmans Dionysospräst — rundt om i Sverige uppväxte just nu en generation af ynglingar, som hörde nya sånger, vare sig de vandrade i Värmlands skogar eller bland Östergötlands sädesfält.

Men konsten slog in på den andra riktningen,

som också kallades ny, men hvilken i verkligheten var gammal som staden, från hvilken den kom — Rom. Klassicismen var i själfva verket renässansens sista böljeslag, den sista yttringen af antikdyrkandets öfvertro, och detta sista, arkeologiska skede måste genomgås, innan konsten fick klart för sig den för oss nu så enkla sanningen, att renässansens storhet just fanns, där den mest oförfärадt och ursprungligt omdanat de klassiska idealen efter sitt eget beläte. Just den vetenskapliga konsekvens, med hvilken skolgången hos antiken återupptogs i 1800-talets början, visade felaktigheten i grundprincipen, efterlikningens princip. Äfven de största af de bildhuggare, som bära denna rörelse, lära oss detta. Äfven de äro stora sålänge det antika blott är ett kombinationselement i deras konst, medan det ortodoxa uppgåendet i en antikiserande stil också visar utsinandet af deras konstnärliga skaparkraft. Hur berättar icke vår store Sergels utveckling just detta!

Men långt mera ödesdiger blef klassicismen för måleriet. Den ensidigt ökade känslan för det skulpturala dref målarna till en rent omålerisk framställningsstil. Man tänkte och drömde icke längre i färg. Kulören blef något sekundärt utan inre mening, och känslan för linje och kontur lät målarna glömma färgplanet. Men ej nog härmed. Genom den berättigade oppositionen mot rococons konventionella förskönning mattades småningom den verkliga skönhetskänslan. När konstnären då ej hade den antika skematiken att hjälpa sig med, stod han rådvill inför naturen. Den enda rätta väg,

som det nya seklets artister bort slå in på, var den, som Davids trots allt så mäktiga konstnärsgenialitet beträdde i sina bästa porträtt — den hänsynslösa naturalismens. Men endast sällan möta dylika fullblodiga verk från 1800-talets början — det vanliga är en anspråksfull, oskön och trefvande formgifning. Funnes ej en sådan magiker som Prud'hon, hvilkens linje har välklangen i ett stråkdrag på en stradivarius, kunde man tro, att gratie och tjusning dött med l'ancien régime. Sedetecknarna visa oss kanske bjärtast blandningen af borgerlig oskönhet och anspråksfullhet. En man af så äkta gallisk smak och esprit som Debucourt blir under empiren svulstig och osmaklig, och ur Boillys genrestycken lyser också bourgeoisiens anda. Den så florerande karikatyren gifver i grimaserande fulhet tidens vrångbild, och i Nordqvists teckningar hafva vi hemma hos oss ett uttryck för riktningen.

Den som på retrospektiva utställningen 1898 steg ut från den gustavianska salen till galleriet, i hvilket vårt eget sekels måleri begynte, måste ofrivilligt göra reflexioner af ofvanstående art. Skillnaden i konståskådning kan näppeligen vara bjärtare. Å ena sidan äfven hos den gustavianska tidens medelmåttor äkta målerisk uppfattning, å den andra ett framställningssätt utan all färgkänsla. Det är gripande att se, med hvilken passionerad uthållighet ett färgens snille som Breda sökte hålla sin koloristiska mission uppe midt i en tid, för hvilken färgens inre lif mer och mer försvann. Hur sträfvar han ej att poetisera upp den svenska

empirens anspråksfulla fattigdom, att gifva glöd åt de knektaktiga herrmoderna och glans åt den — särskildt i nordiskt luftstreck — så löjliga kvinnodräkten! Han samlar all sin pensels must för att gifva innehåll åt denna dräkts banala färgackord af den röda schalen och den hvita kjolen, och det glänser och skiner i hans landskapsfonder. Men småningom mattas äfven hans hand, kulören stelnar i de hvita roberna, och i en eldröd låga brinner den store koloristens färg ner!

Genom en dylik jämförelse med konsten från 1800-talets början förstår man bäst hvilken genombildad smak, som hvilar öfver det svenska måleriets första guldålder. Denna konst har kallats osjälfständig, och visst är, att dess måleri ej kan tänkas utan franska förutsättningar. De föregående bladen hafva sökt visa, hur denna allians mellan fransk och svensk konst stiftats, och hvad det fosterländska måleriet genom densamma vunnit. Sedan 1700-talet har i Sverige tron på den egna kraften och det egna lynnet blifvit långt större, fordran på självständig ursprunglighet långt högre, men då just i våra dagar det svenska måleriet under nationalitetens insegel nått sin andra långt mer fosterländska guldålder, är det skäl att minnas, att också dessa resultat först ernåtts efter en ny lärotid vid Seinen. Vi skola då dubbelt väl förstå och uppskatta den lysande insats, rococons och den gustavianska tidens måleri gjort i Sveriges artistiska kultur.

KONSTNÄRSREGISTER.

Andersson, Gustaf, 350.
Arenius, Olof, 47, 55, 61—64, 66, 72, 91, 184, 188, 232.
Arlaud, Jacques, 123, 124, 130.
S:t Aubin, Augustin de, 265, 266, 268.
S:t Aubin, Gabriel de, 112, 117, 265, 268.
Audran, Claude, 114.
Aved, Jacques André Joseph, 138, 140, 160.
Bancks, Charles, 32.
Baudouin, Pierre Antoine, 112, 200, 202, 243, 248, 250, 251, 255, 258, 264, 276—280, 282, 283, 313.
Beck, David, 11.
Behn, Andreas von, 22, 23.
Berndes, Anton Ulrik, 91, 326—328, 346.
Béron, Erik, 242.
Björck, Jacob, 69, 235.
Blarenberghe, Père, 283.
Blarenberghe, L. N. van, 283.
Boit, Charles, 29—32, 34, 116, 121, 123—126, 131, 144, 145, 200.
Bolinder, Johan Erik, 350.
Bosse, Abraham, 261.
Bossi, Domenico, 347—349, 351.
Bouchardon, Jacques Philippe, 109, 141, 161, 188.
Boucher, François, 95, 115, 117, 138, 139, 142, 144, 145, 148, 156, 160, 162, 164, 175, 184—186, 195, 200, 219, 220, 225, 243, 244, 250, 256, 258, 264, 268, 269, 274, 276, 277, 279, 286.
Bourdon, Sébastien, 11.
Brander, Fredrik, 69, 233, 234.
Breda, Carl Fredrik von, 215, 322, 356.
Breda, Lucas von, 15, 34—36, 120.
Brenner, Elias, 22, 52, 91, 92.
Bruckmann, Fredrik, 121.
Callot, Jacques, 265.
Caracci, Annibale, 43, 108, 149.
Carlevaris, Luca, 33.
Cazes, Pierre Jacques, 132, 138.
Celesti, Andrea, 43.
Challe, Michelange, 314.
Champaigne, Philippe de, 170.
Chardin, Jean Baptiste, 118, 138, 142, 143, 162, 186, 195, 262, 264, 267, 294.
Charlier, Jacques, 200, 251.
Chauveau, Évrard, 21.
Chauveau, René, 21.
Christman d. ä., Christopher, 72, 73.
Christman d. y., Christopher, 72, 73.
Claeson, Johan Philip, 233.
Clodion, Claude Michel, 250, 251, 257, 290, 317.
Clouet, François, 121.
Coffre, Benoît, 36.
Cogell, Pehr Eberhard, 116, 188, 189, 235.
Cooper, Alexander, 22.

Cooper, Samuel, 22, 30.
Cornelius, Johan Henrik, 232.
Correggio, Antonio, 114, 133, 204, 274.
Cortona, Pietro da, 12, 16, 18.
Cosway, Richard, 205.
Cotelle, Jean, 122.
Coypel, Charles Antoine, 48, 110.
Coypel, Noël Nicolas, 120.
Cronhjort, Carl, 91.
Cöln, D. von, 71.
Dahl, Mikael, 20, 26—30, 32, 56, 88.
Dahlman, P., 69.
Dandré-Bardon, Michel François, 110, 175, 182.
David, Jacques Louis, 159, 182, 212, 215, 250, 252, 256, 317, 322, 356.
De la Porte, Louis, 21.
De Launay, Nicolas, 248, 294, 296, 303, 313.
Denner, Balthasar, 65.
Dequevauvillers, François, 297, 307.
Deshayes, Jean Baptiste, 184, 185, 195, 276.
Desmarées, George, 15, 37—42.
Desportes, Alexandre Francois, 138.
Desprez, Jean Louis, 322—324, 335.
De Troy, Jean François, 132, 133, 261.
Deutschländer, Johan von, 87, 90.
Dolci, Carlo, 48.
Dominichino, 149.
Dreyer, Reinholt, 233.
Drouais, Jean Germain, 160.
Duplessis, Joseph Siffrein, 156, 159, 192, 194.
Ecman, Jean, 122.
Ehrenstrahl, David Klöcker, 13—21, 23, 24, 26, 38, 40—42, 44—46, 49, 66, 71, 79, 96, 225.
Ekerot, Stephan, 69.
Eklund, Anders, 233.
Elbfas, Jacob, 11, 96.
Falconet, Étienne Maurice, 156, 278, 290.
Fjellström, Per, 64, 179, 188.
Forsslund, Jonas, 235.
Fouquet, Jacques, 21.
Fouquet, Jean, 121.
Fragonard, Honoré, 112, 182, 195, 210, 255—257, 267—269, 279, 280, 282, 286, 296, 340.
Gainsborough, Thomas, 217.
Galloche, Louis, 114, 120.
Garand, I. B., 199.
Geist, Johan, 71.
Gelton, Toussaint, 12.
Gillberg, Jacob, 234, 347, 348.
Gobert, Pierre, 138, 163.
Greuze, Jean Baptiste, 113, 117, 118, 142, 195, 264, 265, 269, 275.
Gries, Johan Fredrik, 233.
Guercino, Giovanni Francesco, 45.
Hall, Peter Adolf, 22, 92, 116, 119, 121, 131, 174, 179, 189—198, 201—208, 210, 235, 243, 247, 248, 252, 253, 269, 317, 326, 327, 340, 342, 344.
Hall, Adelaide, 210.
Hallblad, Erik, 64.
Hannibal, Martin, 20, 40.
Harper, Johan, 36.
Heinecke, Paul, 36.
Helst, Bartolomeo van der, 165.
Henrichsen, Johan Georg, 126, 241, 242, 245.
Hesselius, Gustaf, 179, 183.
Hilleström, Per, 115, 179, 183, 186, 187, 286, 318, 346.
Hjolman, Magnus, 71.
Hoffman, Jonas, 115, 116, 179, 181—183, 245, 246, 318.
Hoogstraaten, Samuel van, 21.
Huk, Hindrich Christian, 71.
Hysing, Hans, 29, 31, 56.
Hörberg, Per, 322.
Hörling, Johan Fredrik, 148, 149.
Höyer, Cornelius, 243, 325, 326, 347.
Isabey, Jean Baptiste, 244, 347.
Jacquin, J., 21.

Jeaurat, Étienne, 153, 175, 264.
Johnsen, 24.
Karlsteen, David, 32, 40.
Kenckel, Casper, 40.
Klingstedt, Carl Gustaf, 121, 127—131.
Kneller, Gottfried, 26—28, 32, 61.
Kock, Jean David, 71, 80.
Krafft, David von, 20, 29, 36, 38, 40, 42—49, 52, 53, 56, 61, 64—66, 79, 88—90, 120, 131, 132.
Krafft d. ä., Per, 69, 179, 183, 184, 233, 235, 239, 245, 318, 329.
Krafft d. y., Per, 322.
Krus, Isaac, 71.
Kupetzcky, Johan, 39.
La Fosse, Charles, 120.
Lafrensen d. ä., Niclas, 72, 75—87, 90, 93—100.
Lafrensen d. y., Niclas, 22, 75, 86, 99, 121, 131, 179, 240—258, 268—270, 276, 280—282, 284—289, 293—315, 317, 318, 321, 322, 324—329, 333—347, 350—353.
Lancret, Nicolas, 138, 142, 263.
Langloit le Jeune, Vincent Marie, 21.
Larchevesque, Pierre Hubert, 188, 190, 211.
Largillière, Nicolas de, 34, 35, 44, 53, 54, 103, 120, 132, 147, 155, 161, 163, 170, 184.
La Tour, Marie Quentin de, 134, 144, 146, 154, 156, 157, 161, 165, 227, 228.
Le Bas, Jacques Philippe, 119, 141, 144.
Le Bel, Antoine, 138.
Le Brun, Charles, 20, 102, 106, 109, 122, 221, 259.
Le Brun, Elisabeth Louise Vigée, 112, 211.
Lely, Sir Peter, 26, 32, 226.
Lemke, Johan Filip, 21, 72, 137, 178.
Le Moine, Wilhelm, 350.
Lemoyne, François, 114, 115, 133, 136, 162, 219, 220, 274.
Le Nain, Antoine, 261.
Le Nain, Louis, 261.
Lépicié, Nicolas Bernard, 153, 212, 264.
Liotard, Jean Étienne, 112, 199, 200.
Loo, Carle van, 94, 110, 115, 118, 140, 148, 161.
Loo, Louis Michel van, 110, 155, 161, 163, 172, 184, 244.
Lundberg, Gustaf, 47, 62, 69, 73, 98, 99, 115, 116, 131, 132, 134, 136, 139, 143—149, 175, 185, 188, 190, 196, 218, 225—237, 240, 288, 318.
Mallet, Jean Baptiste, 314.
Mandelberg, Johan, 178.
Martin, Elias, 179, 180, 190, 319, 333, 336.
Masreliez, Louis Adrien, 319, 334, 335, 350.
Massé, Jean Baptiste, 123, 156, 199, 243, 325.
Matthieu, Jean Adam, 126.
Mengs, Rafael, 212.
Meulen, Cornelis van der, 21, 156.
Meytens d. y., Martin von, 15, 32, 34, 98, 126.
Mierevelt, Michiel Jancz, 203, 206.
Mignard, Pierre, 122, 163.
Mijtens d. ä., Martin, 12—15, 26, 33, 35—38, 40, 41, 52.
Moreau le Jeune, Jean Michel, 191, 265, 266, 268, 270, 278, 295.
Müller, H. G., 21.
Mörck, Carl Fredrik, 87, 89.
Natoire, Charles Joseph, 138, 144, 156, 162, 219, 220, 237.
Nattier, Jean Marc, 125, 138, 139, 142, 143, 148, 160, 163, 232.
Oudry, Jean Baptiste, 138, 140, 183.
Ovens, Jürgen, 12.

Pasch, Johan, 57, 70, 83, 148, 165, 179, 181, 183, 184, 222—224.
Pasch d. ä., Lorenz, 29, 47, 55—62, 64, 66, 70, 71, 86, 98, 184, 222, 223, 232.
Pasch d. y., Lorenz, 61, 115, 167, 179, 183—185, 215, 229, 233, 235, 245, 318, 322, 329, 331.
Pasch, Ulrika, 61, 235, 245.
Pasquier, Pierre, 199.
Pater, Jean Baptiste, 138, 142, 263, 275.
Perronneau, Jean Baptiste, 144, 146.
Pesne, Antoine, 65, 165.
Petitot, Jean, 23, 30, 31, 122, 123, 126.
Peterson, Fredrik, 32.
Picard, Bernard, 123, 130.
Pierre, Jean Baptiste, 107, 115, 158, 165, 184, 214.
Pilo, Carl Gustaf, 33, 73.
Pilo, Jöns, 33.
Pilo, Olof, 20, 33, 184, 196, 319, 320, 322, 330.
Portail, Jacques André, 283.
Portéus, Carl, 69.
Precht, Gustaf, 84.
Precht, Johan, 84.
Prud'hon, Pierre, 356.
Quéverdo, François Marie, 314.
Quinchard, D. K., 71.
Raoux, Jean, 138, 261.
Rehn, Jean Erik, 95, 119, 148, 186, 224.
Rembrandt, 12, 47, 123, 195.
Restout le Jeune, Jean Bernard, 138.
Richter, Bengt, 29, 32, 33.
Richter, Christian, 29, 32, 33.
Richter, David, 40, 42, 52, 71, 72, 79, 91.
Richter, Johan, 20, 33.
Rigaud, Hyacinthe, 39, 44, 88, 120, 126, 132, 147, 161, 170, 342.
Robert, Hubert, 195, 204, 252.
Rosalba Carriera, 125, 134—136, 148, 199, 230, 231.
Roslin, Alexander, 110, 116, 145, 149—160, 163—179, 181, 183, 184, 188, 189, 191, 194—196, 211, 212, 216, 235, 248, 317.
Rota, G., 350.
Rouquet, Jean André, 28, 119, 199, 200.
Rubens, Peter Paul, 12, 16, 18, 113, 114.
Sadewasser, Daniel, 24.
Scheffel, Johan Henrik, 47, 65—70, 72, 91, 232—234.
Schröder, Georg Engelhard, 29, 32, 42, 47—52, 120, 147, 151, 157, 221, 225, 233.
Schwartz, Johan David, 42, 47, 53—55, 120.
Sergel, Johan Tobias, 185, 190, 195, 196, 206, 254, 256, 257, 322, 335, 336, 355.
Signac, Pierre, 22, 23, 30.
Sparrgren, Lars, 322, 346—348.
Stahl, Daniel, 20, 40.
Starbus, Johan, 42, 47, 52, 53, 72, 80, 86, 120.
Stavert, Daniel, 72.
Streng, Johan, 64, 65, 72, 91.
Stuhr, Johan Georg, 82.
Stålbom, Johan, 60, 70.
Sylvius, Johan, 20.
Säfvenbom, Johan, 178—181.
Taraval, Guillaume Thomas, 95, 179, 186, 218—221, 224, 225.
Taraval, Hugues, 179, 224, 253.
Terborch, Gerard, 150, 166, 174.
Thomsson (Thomas), Christopher, 20, 41, 42.
Thun, Christian von, 24.
Toqué, Louis, 138, 140, 143, 160, 169, 178.
Toutin, Jean, 30.
Trevisani, Angelo, 43, 48.
Utterhjelm, Erik, 23, 40, 126.
Van Dyck, Anton, 11, 26, 30, 122, 202, 203, 206.
Venevault, Nicolas, 123, 199.
Vernet, Claude Joseph, 142, 175, 179, 180, 195, 237, 319.

Veronese, Paolo, 20, 23.
Ver Vilt, Dominicus, 96.
Vestier Thouron, Antoine, 210.
Vien, Joseph Marie, 110, 154, 181, 323.
Wacklin, Isaac, 233.
Watteau, Antoine, 56, 58, 113, 114, 117, 128, 133, 163, 195, 210, 255, 261—263, 267, 268, 274, 275, 286, 302.
Wattrang, Anna Maria Ehrenstrahl, 20.
Wedekindt, J. H., 23.
Wertmüller, Adolf Ulrik, 116, 179, 211—218, 317.
Weyler, Jean Baptiste, 126, 205.
Wickman, Carl Johan, 245, 246.
Wille, Jean George, 118, 119, 142, 211, 315, 316.
Wuchters, Abraham, 12.
Zincke, Paul Christian, 31, 126.

INNEHÅLL.

Inledning 11

Svensk målarkonst under 1700-talets första hälft 11

Niclas Lafrensen d. y. och förbindelserna mellan svensk och fransk målarkonst på 1700-talet 75

Niclas Lafrensen d. ä. 75

Förbindelser mellan fransk och svensk målarkonst under 1700-talet 100

Niclas Lafrensen d. y:s ungdom och verksamhet i Paris 244

Lafrensens hemkomst och slutet på 1700-talets svensk-franska måleri 319

Konstnärsregister 363

LSwed
L6617

173409

Author Levertin, Oscar Ivar

Title Samlade skrifter. Vol.20.- Niclas Lafrensen.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU